

Ha, ha, ha!...

Teatre infantil i humor

IV Simposi sobre el teatre infantil i juvenil

PUNCTUM

HA, HA, HA!...

HA, HA, HA!...

TEATRE INFANTIL I HUMOR

IV Simposi sobre el teatre infantil i juvenil

Edició a cura de Jordi Auseller
& Mercè Ballespí

PUNCTUM
2013

L'edició d'aquestes actes ha estat possible
gràcies al suport econòmic de la Fundació Xarxa
d'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya,
i la col·laboració de la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament
de Cerdanyola del Vallès, l'esmentada Fundació Xarxa,
el Grup Bambalina de Cerdanyola del Vallès,
la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma
de Barcelona, el Departament de Filologia Catalana
de la Universitat Autònoma de Barcelona
i el Grup de Recerca en Arts Escèniques
de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Primera edició: juny de 2013

© 2013, dels textos, els autors

© 2013, d'aquesta edició, PUNCTUM & GRUP DE RECERCA
EN ARTS ESCÈNIQUES (UAB)

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per QUADRATÍ
Imprès per ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ
Enquadrnat per PRATS SEGLE XXI

ISBN: 978-84-940694-3-7

DIPÒSIT LEGAL: L-813-2013

SUMARI

Pròleg, per Jordi Auseller i Mercè Ballespi 7

Presentació del Simposi. Parlaments de benvinguda,
per Jaume Amigó, Teresa Cabré i Carme Carmona 13

CONFERÈNCIA INAUGURAL

Créixer jove. L'humor i el joc, per Amadeu Viana 21

PONÈNCIES

L'humor i la literatura infantil, per David Estrada Luttikhuisen 41

*Enganxats al riure ☺. Una mirada antropològica
a l'humor en l'escriptura social entre adolescents*,
per Cristina Aliagas Marín 61

TAULA RODONA

Ha, ha, ha!, per Marcel Gros 85

De l'humor i el riure, per Joan Segalés 93

Humortal o els límits de l'humor, per Ferran Aixalà 99

DEBAT 105

RESUMS DEL COL·LOQUI 113

APORTACIONS AL DEBAT

*Espectacle-conferència sobre peluixologia,
la ciència que estudia els peluixos*,
pels Alumnes de 3r d'Educació Primària
del Col·legi Montserrat (Cerdanyola del Vallès) 123

<i>Anada al teatre a l'UAB a veure l'obra Hamlet,</i> pels Alumnes de 4t B d'Educació Primària del Col·legi Montserrat (Cerdanyola del Vallès)	124
<i>Bilanç du 4ème Symposium,</i> per Jordi Cardoner	125
<i>Balanç del IV Simposi,</i> per Jordi Cardoner	128
<i>I jo, què en faig de l'humor?,</i> per Josep M. Diéguez	131
<i>Humor i teatre infantil,</i> per Òscar Rodríguez	137

PENÚLTIMES PARAULES

<i>Per aquells que ens prenem l'humor</i> <i>amb tota la seriositat que es mereix</i>	143
--	-----

NOTA BIOGRÀFICA SOBRE ELS PONENTS	145
-----------------------------------	-----

ANNEX: DOCUMENT DE TREBALL DEL SIMPOSI

<i>Somriures, riures i riallades: humor i teatre infantil,</i> per Jordi Auseller i Mercè Ballespí	149
---	-----

PRÒLEG

El IV Simposi sobre el teatre infantil i juvenil, emmarcat dins el FIT–Festival Internacional de Teatre infantil i juvenil de Cerdanyola del Vallès, es va celebrar el 18 d'octubre de 2012 al Teatre de la Plaça Cívica de la Universitat Autònoma de Barcelona. Arribats a la quarta edició d'aquest esdeveniment biennal i, per tant, després de vuit anys de trajectòria, podem afirmar sense por d'equivocar-nos que l'encontre s'ha consolidat com un espai de trobada per tal que la professió vinculada al teatre per a infants i joves del nostre país (investigadors, dramaturgs, companyies, programadors...) pugui intercanviar idees, propostes i inquietuds sobre el seu ofici i sobre la incidència de la seva feina en la societat.

Des dels seus inicis, el Simposi s'ha articulat al voltant del debat i la reflexió crítica sobre qüestions clau d'un àmbit cultural amb tantes derivacions socials i educatives com és el teatre dirigit especialment al públic infantil i juvenil. Si en la primera edició vàrem interrogar-nos sobre l'estatut del dramaturg, en la segona ens interessà establir els vincles entre teatre i educació, i en la tercera vam posar el punt de mira en la percepció de l'espectador infantil d'avui, en el IV Simposi vàrem concentrar la nostra atenció en l'humor en les propostes escèniques adreçades als infants i joves. D'aquí ve que la quarta edició del Simposi dugués per títol «Ha, ha, ha!», fent al·lusió explícita a la interjecció usada per imitar una riallada —fenomen, d'altra banda, del tot habitual i comú de la recepció psíquica i cerebral davant d'un espectacle còmic. No obstant això, vàrem voler anar un pas més enllà del concepte de teatre còmic: entreveure els mecanismes que encenen les emocions en els joves espectadors per mitjà del riure, el somriure, el picar l'ullet, la sorna, la ironia, etc. i que alhora creen un imaginari en la ficció teatral que ens permetessin la reflexió sobre el tractament humorístic del que les companyies fan i els espectadors perceben.

Com ja és habitual en aquest fòrum, vàrem convocar des dels experts universitaris fins als professionals de l'escena perquè, a partir de diverses perspectives i diferents enfocaments, ens il·lustressin sobre l'eix temàtic del Simposi. Seguint la tònica del III Simposi, ens vàrem servir d'un espectacle matinal, en aquest cas l'espectacle-conferència *El comte de Pilou-Pilou* de la companyia BAO de Montpeller, per tal de donar, d'una forma amena i divertida, el tret de sortida a la reflexió acadèmica. Una altra representació va cloure les activitats de la tarda; en aquesta ocasió, però, els i les artistes van ser els nois i noies de La Petiestable 12, la companyia infantil de l'Aula Municipal de Teatre de Lleida, que ens van presentar *Hamlet Pro 2.0*, una versió lliure i plena d'humor de la coneguda tragèdia de Shakespeare. Així mateix, i seguint la dinàmica de les passades edicions, tant en aquest espectacle com en el de primera hora del matí vam comptar, com a complement, amb la presència d'alumnes de Cicle Mitjà (9–10 anys) del Col·legi Montserrat de Cerdanyola com a espectadors i alhora participants al debat posterior.

Les diferents intervencions del IV Simposi són recollides en el llibre que teniu a les mans. El volum ve encapçalat per la conferència inaugural d'Amadeu Viana, catedràtic de la Universitat de Lleida i reconegut especialista en l'àmbit de l'humor, que fa un repàs de les diferents perspectives possibles sobre l'humor. Viana parteix de dos grans plantejaments, el psicològic i el lingüístic, per tot seguit abordar una succinta caracterització antropològica del fenomen de l'humor. En funció d'això, defineix, finalment, la relació entre humor i creixement, i la seva implicació amb l'aprenentatge. L'article que segueix, signat pel professor i escriptor David Estrada Luttikhuisen, parla de l'humor des d'un punt de vista social i antropològic, exposa els trets principals de l'humor català i n'examina, mitjançant una radiografia perfectament il·lustrada, la seva presència en la literatura per a infants i joves. L'apartat de les ponències el clou una aportació de Cristina Aliagas, membre del Grup de Recerca de Literatura Infantil i Juvenil i Educació Literària de la UAB, que assumint la mirada dels Nous Estudis de Literacitat indaga en els «textos socials» que escriuen els joves nadius digitals d'avui per tal de fer una descripció i caracterització del tipus d'humor que hi apareix.

Les comunicacions i el debat que es transcriuen en el capítol següent són el resultat de la taula rodona, moderada per Maria Codinachs, que aplegà diversos professionals vinculats a l'escena teatral de casa nostra, els quals consideren altres aspectes del tema del Simposi des de la praxi: Marcel Gros, un dels clowns més reputats del nostre país; Joan Segalés, de la companyia de teatre gestual i d'humor Vol-Ras, i Ferran Aixalà, del grup Encara Farem Salat. Malauradament, desafortunades circumstàncies personals van impedir que Òscar Rodríguez, director del SAT! & Espai Dansat! i director artístic de La Mostra d'Igualada, pogués formar part de la taula rodona. No obstant això, molt gentilment ens va fer arribar la versió escrita de la seva xerrada, que reproduïm en el capítol «Aportacions al debat».

Sota aquest epígraf, després del resum en format de col·loqui del que ens va deparar la jornada, també hi trobareu altres textos sorgits a partir del IV Simposi i que diversos participants ens van enviar *a posteriori*: el dramaturg Josep M. Diéguez; Jordi Cardoner, de la companyia francesa BAO, i els alumnes de 3r i 4t d'Educació Primària del Col·legi Montserrat de Cerdanyola del Vallès, tots els quals enriqueixen la documentació de la jornada amb l'exposició dels seus respectius punts de vista sobre el que es va dir, es va viure i es va veure al llarg del Simposi.

Com a colofó del volum, transcrivim el text «Somriures, riures i rial·lades: humor i teatre infantil», el document de treball que els coordinadors vàrem redactar expressament amb motiu de l'encontre i que va servir com a punt de partida per tal d'estimular la reflexió, l'anàlisi i el debat al voltant del tema escollit i, al mateix temps, per compartir idees i experiències entre els participants i assistents a l'esdeveniment.

El conjunt de textos que formen part d'aquest llibre aporta un ampli ventall d'opinions i de mirades diferents i alhora complementàries a l'entorn de l'humor, així com de la seva presència en el teatre dirigit especialment al públic infantil i juvenil. Esperem que gaudiu de la seva lectura!

JORDI AUSELLER I MERCÈ BALLESPÍ

Coordinadors del IV Simposi sobre el teatre infantil i juvenil

AGRAÏMENTS

La celebració del IV Simposi sobre el teatre infantil i juvenil va ser possible gràcies a l'esforç, implicació i col·laboració de diferents institucions, entitats i particulars. D'una banda, de la Fundació Xarxa d'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya i del Grup Bambalina, representats per Ramon Llimós i Rosa M. Soler respectivament. Des del punt de vista econòmic, es va disposar del suport de la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Cerdanyola i d'una petita contribució del Deganat de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona. Així mateix, la publicació de les actes del Simposi no hauria estat possible sense l'ajut econòmic de l'esmentada Fundació Xarxa.

Coordinat pel Grup de Recerca en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona (GRAE-UAB), el IV Simposi va comptar també amb la col·laboració, en tasques de logística i infraestructura, del Departament de Filologia Catalana d'aquesta mateixa universitat, així com de Cultura en Viu, que ens va cedir el Teatre de la Plaça Cívica de la UAB i ens va facilitar els recursos tècnics i humans necessaris per a la realització de tot l'esdeveniment. Enguany, i com a novetat, l'organització del Simposi també va disposar de la col·laboració d'un consell científic que va contribuir, mitjançant la visió i experiència de tots i cada un dels seus membres, a l'orientació i disseny de l'esdeveniment.

A més de les persones que ens van acompanyar durant tota la jornada (ponents convidats, participants i assistents), volem expressar d'una manera molt especial la nostra gratitud envers els nois i noies de La Petiestable 12, que ens escenificaren una versió fantàstica, original i divertida de la tragèdia de *Hamlet*, de William Shakespeare. Així mateix, també ens plau d'agrair a la companyia Xirriquiteula Teatre de Badalona el muntatge d'una exposició dedicada als seus 25 anys de trajectòria a la Sala de Revistes de la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona.

A títol individual, voldríem agrair la col·laboració de Marina Carbonell i Xavier Beltran de la Biblioteca d'Humanitats de la UAB, que ens han tornat a prestar la seva valuosa ajuda per tal de preparar l'exposició virtual del IV Simposi i l'esmentada exposició dedicada a Xirriquiteula Teatre.

Per últim, fem extensió el nostre agraïment a Aida Siurana, alumna en pràctiques a l'Aula Municipal de Teatre de Lleida, que va col·laborar en la transcripció de fragments de la taula rodona i del col·loqui posterior.

PRESENTACIÓ DEL SIMPOSI PARLAMENTS DE BENVINGUDA

La Fundació Xarxa presenta amb satisfacció aquesta quarta edició del Simposi sobre el teatre infantil i juvenil. Com entitat cultural sense ànim de lucre que som, no cal que us digui com n'han estat de reduïts els nostres ingressos provinents de les administracions. Davant d'això, ens hem vist obligats a decidir a què seguíem destinant els pocs recursos de què disposem, amb qui volíem seguir col·laborant i treballant, i què calia continuar construint perquè, si no, ningú no ho faria. Aquest IV Simposi, doncs, és fruit de la perseverança de la Fundació Xarxa, de la dedicació infatigable dels seus voluntaris i en especial, és clar, del Grup Bambalina de Cerdanyola amb la seva presidenta Rosa M. Soler al capdavant, del suport de l'Ajuntament de la ciutat, de la col·laboració d'aquesta Universitat i del treball constant i rigorós del comitè organitzador amb la Mercè Ballespí i el Jordi Auseller com a coordinadors. A tots, us dono les més sentides gràcies per fer possible aquest espai de normalitat acadèmica per a un sector encara molt necessitat de fondària crítica, d'investigació i de debat d'alçada.

Sobre el tema escollit aquest any, us diré que toca un aspecte essencial amb el qual treballen cada dia les nostres companyies de teatre. Tots els seus muntatges, tots, en un moment o altre, o tanta estona com sigui possible, busquen la reacció de l'infant amb un riure declarat i sense matisos. El teatre, ja ho sabem, és diversió, entreteniment, i amb el públic infantil això va indefectiblement lligat al riure. El riure entès com una manifestació de la intel·ligència i no tan sols com una expansió automàtica davant de l'exabrupte textual o gestual. En totes les seves manifestacions, aquest acte del riure plasmat en la figura d'un infant ens reconcilia amb nosaltres mateixos.

El programa que ens presenta el comitè organitzador és ple de notícies interessants, amb acadèmics vinguts d'altres universitats del país.

PRESENTACIÓ

No cal dir que encoratgem el comitè a seguir i aprofundir en aquesta línia de col·laboració per tal que aquest Simposi esdevingui cada vegada més un àmbit de reflexió i debat del teatre infantil compartit amb la resta d'universitats dels Països Catalans. Només entre tots aconseguirem mantenir viu i amb el rigor indispensable aquest espai de revisió i crítica del teatre infantil i juvenil.

Moltes gràcies a tots per la vostra assistència i participació.

JAUME AMIGÓ

President de la Fundació Xarxa

Benvolgudes autoritats polítiques i acadèmiques, organitzadors del IV Simposi sobre el teatre infantil i juvenil, professors, estudiants, amigues i amics.

Agraeixo als coordinadors d'aquest Simposi, Jordi Auseller i Mercè Ballespí, membres del Grup de Recerca en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona, la gentilesa que han tingut de convidar-me en aquest acte d'inauguració del IV Simposi que enguany ha escollit el tema «Teatre infantil i humor».

Com a degana de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona, és un plaer i un honor poder participar de nou en la inauguració d'aquest Simposi de periodicitat biennal. En uns moments difícils com els que vivim, cal congratular-nos que una activitat acadèmica com aquesta pugui arribar amb tanta vitalitat a la quarta edició. Els vuit anys de trajectòria demostren que aquesta trobada acadèmica, oberta al món professional de les arts escèniques, ha atès la consolidació plena i, a més, gaudeix de bona salut.

Pensem que una de les funcions de la universitat és transferir el coneixement a la societat a la qual es deu, i això és especialment important en l'àmbit de les Humanitats. Aquest Simposi n'és una bona mostra. Organitzat per la Fundació Xarxa d'Espectacle Infantil i Juvenil de Catalunya i el Grup Bambalina, amb el suport econòmic de l'Ajuntament de Cer-

danyola del Vallès i del Departament de Filologia Catalana de la meua Facultat, és coordinat actualment pel Grup de Recerca en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona, un grup emergent que disposa de més de vint investigadors de diverses institucions. La conjunció de tots aquests esforços institucionals —i no cal dir que humans— permet donar solidesa i continuïtat al Simposi i garanteix l'acompliment dels objectius fundacionals.

Des de bon començament, els impulsors intel·lectuals de la iniciativa, els doctors Francesc Foguet i Núria Santamaria, professors del Departament de Filologia Catalana, van idear aquest Simposi com un fòrum de reflexió i debat sobre el teatre infantil i juvenil, una de les branques de les arts escèniques més desateses. Malauradament, sembla que pesa damunt d'aquesta especialitat com una mena d'estigma que fa que sigui menyspreada o almenys poc tinguda en compte pels investigadors, teòrics o crítics del teatre, i sovint fins per la mateixa professió i tot. Per això, i perquè considerem que és clau per al futur, el Simposi ha permès situar el teatre infantil i juvenil en el centre exclusiu de la reflexió i del debat.

La mera relació dels títols de les edicions anteriors ja ens permet fer-nos una idea dels eixos d'interès i de l'enfocament dialèctic que els organitzadors han imprès al Simposi. Si en la primera edició el títol era «Dramatúrgia al País de les Meravelles?», en la segona fou «Quan les carabasses es tornen carrosses... Els lligams entre teatre i educació» i, en la tercera, «Si l'emperador va nu!». O sigui, breument: l'escriptura teatral, el caire pedagògic i la percepció de l'espectador infantil i juvenil. Amb bon criteri, l'edició d'enguany ha triat un tema igualment prometedor: «Teatre infantil i humor». En tot cas, resulta evident que la mateixa formulació dels enunciats esdevé una invitació que, amb un punt de provocació, els coordinadors fan als participants a dir-hi la seva, a dialogar i a prendre-hi partit.

Al programa d'enguany s'anuncia una imbricació que també resulta molt interessant, divertida i instructiva alhora, entre l'espectacle en viu (amb la participació com a públic de nenes i nens del Col·legi Montserrat de Cerdanyola del Vallès), la reflexió més acadèmica a cura d'especialistes del fenomen de l'humor, el debat entre professionals del sector (amb

la presència de diversos actors i directors d'escena) i l'exposició dedicada als vint-i-cinc anys de la companyia Xirriquiteula Teatre. Comptat i debatut, és una barreja de la vessant teòrica i la més professionalitzadora que defineix molt bé l'orientació que es vol donar a aquest Simposi.

Cal dir també que aquest Simposi fa duet amb les Jornades de debat sobre el Repertori Teatral Català, que aquest any també han arribat a la quarta edició (dedicada a les relacions entre la dona i el teatre), sota la coordinació del mateix Grup de Recerca en Arts Escèniques. Totes dues trobades comparteixen el propòsit de crear un espai que permeti el diàleg entre els investigadors de les arts escèniques i els professionals d'aquest àmbit (dramaturgs, intèrprets, companyies, professors, programadors, crítics, etc.), amb l'objectiu que la teoria i la praxi, la investigació i la professió puguin coincidir en l'espai i el temps, i puguin intercanviar punts de vista i conèixer-se millor. Pensem que aquesta ha de ser també una de les finalitats de la universitat: establir ponts amb el món professional des de la reflexió i el mètode, i incidir en la societat.

Des del Deganat de la Facultat de Filosofia i Lletres de la UAB, encoratgem els organitzadors i coordinadors d'aquesta jornada a continuar endavant, aprofundint en la direcció presa. Com sempre hem fet, en la mesura que hem pogut, continuarem donant-vos suport i animant-vos a reflexionar i debatre sobre una matèria tan sensible com el teatre infantil i juvenil.

TERESA CABRÉ MONNÉ

Degana de la Facultat de Filosofia i lletres de la UAB

Benvolguda degana, president de la Xarxa, presidenta de Bambalina, nens i nenes, senyores i senyors.

El Simposi que avui inaugurem és una activitat molt important que acompanya el Festival Internacional de Teatre Infantil i Juvenil (FIT), una mostra dels millors espectacles d'arts escèniques que es fan en aquests moments per a infants i joves a Catalunya.

El FIT ha arribat ja a la vuitena edició, i ho ha fet amb una programació que, tot i la situació econòmica que vivim, ha mantingut la qualitat i la creativitat als seus espectacles. Ara, finalitzat el festival, és el moment de debatre sobre el present i el futur del teatre per als infants i joves, i ho farem tots plegats en aquest IV Simposi sobre el teatre infantil i juvenil que avui aplega experts i professionals a la UAB. A més, avui, els alumnes del Col·legi Montserrat que ens acompanyen també podran gaudir d'un espectacle i participar en el debat posterior.

Com tots sabeu, el FIT és una de les activitats més destacades que fem a la ciutat; està organitzat per l'entitat Bambalina i l'Ajuntament de Cerdanyola, però compta també amb el suport de la UAB per tal de fer possible aquest IV Simposi. Unencontre que va néixer l'any 2006 amb l'objectiu de contribuir a donar importància a aquest sector no sempre convenientment reconegut.

El FIT fa que, any rere any, les famílies surtin al carrer a gaudir d'espectacles d'alt nivell. Però el festival és també un aparador perquè els programadors vinguin a Cerdanyola per presenciar algunes de les produccions que després es representaran a ciutats d'arreu de l'Estat espanyol.

Vivim moments de dificultats econòmiques que ens obliguen a reflexionar sobre el suport a les activitats culturals de la ciutat. Tot i això, l'Ajuntament de Cerdanyola ha decidit mantenir el seu suport, dins les seves possibilitats, perquè entenem que la cultura no és un luxe. La cultura és el nostre futur i s'ha d'apostar per ella.

Els moments que estem vivim obliguen a ser més imaginatius que mai per poder fer activitats com aquesta amb menys recursos. Només amb la il·lusió i el treball de tots és possible que gaudim tant del FIT com d'aquest IV Simposi.

Vull agrair l'esforç de totes aquelles persones i entitats que fan possible el FIT i el Simposi, especialment els coordinadors, que posen tot el seu esforç a fer-ho possible. Gràcies a la il·lusió, creativitat i professionalitat de tots, els nostres infants podran seguir gaudint del millor teatre.

CARME CARMONA PASCUAL

Alcaldessa de Cerdanyola del Vallès

CONFERÈNCIA INAUGURAL

CRÉIXER JOVE. L'HUMOR I EL JOC

Amadeu Viana

—Però, com pot ser que vinguem del mico?

—Sí, home: de mica en mica.

o

Quan vaig començar a interessar-me per l'humor, se'm van presentar aviat dos grans plantejaments, el que en podríem dir el plantejament mèdic i el plantejament retòric; traduït al llenguatge d'avui, l'enfocament psicològic i l'enfocament lingüístic. És clar que podem considerar l'humor també en termes de coneixement social, o explorar la seua qualitat en diferents moments històrics, i mil coses més, però els dos plantejaments que dic han tingut un recorregut propi i han representat dos poderosos puntals en la comprensió del que és l'humor. En aquesta conferència començaré contrastant aquestes dues tradicions, m'estendré una mica en les seues conseqüències per definir i entendre la comicitat, i intentaré tot seguit una caracterització antropològica del fenomen de l'humor que espero que pugui servir en el context d'aquest Simposi. En funció d'aquesta caracterització, miraré finalment de definir la relació entre humor i desenvolupament, o creixement, i la seua implicació amb l'aprenentatge.

1

Començaré pel plantejament mèdic. Sota aquest nom incloc les exploracions sobre la naturalesa física i corporal de l'humor i les seues implicacions en la salut i la cognició. Defenso el rètol de «plantejament mèdic», perquè sovint l'enfocament ha requerit descripcions simptomàtiques i

NOTA: Agraïxo a Eduard Abelenda la lectura del text i les seues observacions.

diagnòstics. I no tots aquests plantejaments són tan comprensius o tolerants com el d'Aristòtil. Hi ha un text suposadament atribuït a Hipòcrates, que el descriu acudint a Abdera a tractar un malalt especial, el filòsof Demòcrit, afectat d'un riure imparable pròxim a la folia; el diagnòstic que n'ergeix és que el riure patològic de Demòcrit no ho és tant, si el considerem com una resposta als nostres propis costums paradoxals, a la peculiar naturalesa humana, extremament risible (Hipòcrates 1989). On seria la cura, doncs? En Plató, al *Fileb*, el ridícul es descriu com un estat de feblesa, oposat a l'odiós caràcter dels forts, i el riure com una barreja de plaer i malícia en veure les desgràcies dels altres. Estem també d'alguna manera familiaritzats amb la tradició de censura i evitació de l'humor, o misogelàstia, estesa en la tradició cristiana com el revers de la tradició carnavalesca que va descriure Bakhtin. En aquests plantejaments, el riure és percebut com un estat que fa nosa, allunyat de l'estabilitat i la salut.

La idea d'explorar l'estat fisiològic que produeix l'humor, en tant que una manifestació humana especial, a més d'estar inspirada per la curiositat i la raresa òbvies, ve acompanyada també de la discussió dels beneficis i els perjudicis (Viana 2004, 83–108). Es tracta de ciència aplicada. *El Tractat del riure* (1579) de Laurent Joubert o el *Tractat de causes físiques i morals del riure* (1768) de Painsinet de Sivry combinen la indagació mèdica i la discussió moral sobre la noció del ridícul. No està definitivament clar que l'humor aportí beneficis. I aquesta serà una discussió que penetrarà fins al segle xx, perquè les dues grans aportacions de la filosofia i la psicologia, la de Bergson i la de Freud, encara advertiran sobre els costats correctius (Bergson; i sovint cruels) i tendenciosos (Freud; o libidinosos) de la pràctica còmica. No serà fins a la segona part del segle xx que es començarà a generalitzar la idea del caràcter positiu de l'humor, sent acceptat com a natural tant acadèmicament com ideològicament —en paral·lel als aspectes positius mèdics i psicològics.

El plantejament lingüístic, tal com a nosaltres ens arriba, es desplega amb una certa claredat al segon llibre de la *Retòrica* de Ciceró, on es descriu la manera de fer bromes i la seua utilitat en els discursos. Ciceró recorda, explica i comenta facècies del seu moment, lloa el caràcter

espontani de l'humor i n'estableix una gradació, de més verbal a més semàntic. Considera que l'humor s'origina en la deformació, que té una determinada utilitat retòrica i que cal exercir-lo amb prudència, que el respecte ha d'ésser un límit. Ací també les descripcions lingüístiques i cognitives es creuen amb la dimensió social, amb la utilitat i les limitacions. En els estudis literaris, la caracterització de l'humor i sobretot de la ironia, han constituït empreses amb entitat pròpia; durant el Renaixement i el Barroc, hi ha una determinada preocupació pel que significa l'expressió còmica, l'enginy i la gràcia (*wit*, *esprit*) en diferents tradicions europees. Durant la segona part del segle xx, i a recer del *linguistic turn*, la recerca lingüística i pragmàtica sobre l'humor creix exponencialment i convergeix amb la recerca transdisciplinar de la psicologia o la sociologia (Viana 2004, 51–81).

Aquestes dues importants tradicions ens han ensenyat el que sabem sobre l'humor. El periodista i escriptor Arthur Koestler va sintetitzar cap a mitjans dels seixanta del segle xx els aspectes fisiològics i corporals de l'humor i els lingüístics o discursius (integrats més tard en el que anomenaríem ciències cognitives) en un assaig inspirador que relacionava formes distintes de creativitat (un altre dels *hot topics* de la contemporaneïtat), *The Act of Creation* (1967): l'humor, per a Koestler una forma de reacció física a un estímul fonamentalment intel·lectual (una emoció racional!), comparteix trets comuns amb la creació artística (la *inventio* de la retòrica i la poètica) i amb la creació científica (el paradigma emergent d'invenió i producció intel·lectual).

L'artista, el poeta i el bromista tenen en comú una manera de pensar divergent, lluny dels camins preconstruïts per les idees rebudes, una necessària flexibilitat mental, una apertura cognitiva. En els tres casos es troba la manera de fer fèrtil una incongruència, d'aprofitar una fissura retòrica. Per a Koestler, el bromista (o bufó) es troba a mig camí entre l'artista i el científic. La creació artística concentra metàfores en un procés d'insinuació (*hindsight*) que no acaba de mostrar-ho tot i anima a la interpretació i al gaudi de la interpretació; parteix del *pathos*, la unitat emocional mínima, com si diguéssim. La creació científica ensopega amb problemes que ha de resoldre transitant entre principis (o

regles) i descobriments (*insights*); parteix del *mathema* o unitat mínima d'aprenentatge. A l'entremig, en la creació còmica, hi tenim insinuacions latents o encobriments (*hindsights*, «dinsinuacions»?), formes que deformen (acudits, *ocurrencias*), un descobriment que ens fa caure en el parany de la intel·ligència; el que Koestler anomena *pathema*, relacionat amb l'altura i l'abisme, el pas del sublim al ridícul, un final amb caps solts. El *pathema* representa l'inici de les aventures, el desencadenament d'episodis; el *mathema*, l'eureka de la descoberta, la connexió entre dos caps o nusos que no havíem pensat que podien estar connectats; el *pathema* o caiguda ridícula combina les emocions de la trama artística amb les descobertes imprevistes del científic: errors intermedis sense resultat final i concentració de significats incloent-hi els impossibles.

Koestler definí com a «bisociació» el procediment bàsic de la creació còmica: l'associació de dos patrons significatius que percebem com a dissociats o distints; o també: la reunió en el discurs (en una forma discursiva acceptable, per exemple, una narració) d'allò que concebem com a separat lògicament. L'estranya combinació d'associació discursiva i dissociació lògica és la base de la bisociació: per un costat, l'encadenament de la lògica narrativa, per un altre el pur contacte sense sentit que més aviat desencadena, desenganxa, conjunció i disjunció alhora, curs i digressió. Koestler deia que no hi ha situacions còmiques a priori, que nosaltres proporcionem els elements necessaris per produir humor. Una representació simpàtica de la bisociació en una seqüència d'imatges podria ser la següent: un tren circula per una via que més endavant resulta que es bifurca; en la segona imatge, apareix el mateix tren bifurcant-se (en dos mitjos trens) en la pròpia via bifurcada; en la tercera, el tren es torna a unir quan la via s'uneix. No ha passat res, no hi ha hagut accident, ni xoc; però el tren ha seguit les instruccions (la via bifurcada), i al mateix temps s'ha saltat les regles. Moltes representacions gràfiques contenen humor d'aquesta mena. És fàcil imaginar també una altra sortida de l'acudit, la col·lisió dels dos mitjos trens en unir-se les vies en la tercera imatge.

Aquesta és la mena de cosa que crea una tensió entre la lògica i la interpretació. Per a Koestler, aquesta tensió tenia una traducció emocional: quan canviem tant de sobte de pensament, es produeix més o menys per-

ceptiblement una resposta corporal, els nostres llindars de resistència s'alteren massa de pressa i alguna cosa ens mou, ens transforma, estem literalment «ocupats» pels nostres humors:

Demana temps parlar a una persona que està de mal humor, per molt vàlids que siguin els arguments; la passió és cega davant d'una valoració millor; la irritació i la por tenen conseqüències físiques molt de temps després que han desaparegut les causes. Si poguéssim canviar d'humor tan fàcilment com passem d'un pensament a l'altre seriem acróbates de l'emoció. (Koestler 1967, 57)

I bé: l'humor típicament representa aquest desencadenament corporal, fundat en la tensió entre lògica i interpretació. Les altres formes de creativitat se sostenen en la tensió emocional d'una trama (el *pathos*), o en les indagacions lògiques dels problemes (el *mathema*), l'humor se sosté en el curtcircuit lògic i el corresponent alliberament corporal.

Aquesta descripció integradora, emocional i cognitiva, sembla que caracteritza bé, de manera general, el que sabem sobre l'humor. Uns anys abans, l'antropòleg Gregory Bateson (1955) havia explorat l'aire de família dels contextos del joc i l'engany, que comporten l'articulació de nivells cognitius i l'emissió de missatges d'avis sobre el marc cognitiu pertinent. El joc estableix un nivell de realitat on poden passar unes coses d'acord amb unes regles. L'engany, per exemple, comporta la desconexió del nivell de realitat pertinent, evitant tot avís explícit. En la conversa ordinària commutem imperceptiblement d'un marc cognitiu a un altre, passem de la ficció a la descripció, de la descripció a l'atac, de l'atac a la confessió, amb lleugeres i ràpides indicacions contextuais. Naveguem, en definitiva, per diferents nivells interpretatius amb força comoditat. L'humor assenyala una inversió sobtada de nivells i el nostre llindar de tolerància. Les rialles indiquen corporalment «això és una broma», «no cal prendre's seriosament aquest enunciat». La idea dels marcs cognitius de Bateson reforça particularment l'exposició de Koestler sobre l'humor, la creativitat i la bisociació.

Naturalment, aquesta deriva cognitiva de la recerca no ens diu res de les circumstàncies particulars, de què és el que fa riure ací o allà, o de qui ens podem riure o de qui no. Amb això, tenim alguna idea sobre

com es produeix la comicitat i la seua vinculació amb els patrons cognitius, però no sabem gaire del seu funcionament social. L'antropòloga Mary Douglas (1975a, 1975b) va obrir un camí per explorar la dimensió social, comunitària, de la pràctica còmica. Douglas avalua l'humor com un joc amb les formes. Allà on esperem formalitat, regles explícites, contenció, l'humor aporta informalitat, irrupció de regles latents, distensió. Les rialles són l'esclat del cos, de manifestacions corporals, que integrem relativament bé en el discurs organitzat. Hi ha una coherència entre l'esclat de la rialla i l'assalt a la formalitat que suposa la deformació còmica.

Descobrir una incoherència en si mateix no fa riure. El llenguatge és ple de dobles sentits i homofonies que no tenen particularment res de còmic. La cohesió social està feta normalment de tabús, temes que s'amaguen i de rituals, símbols que se celebren. La qüestió interessant és que, a la incongruència lògica, cal afegir-hi la inversió retòrica: en l'humor, interpretem que el segon patró significatiu juga contra el patró prèviament presentat; que el patró latent, només insinuat, amb què esclata la broma, subverteix el patró explícit desplegat, els significats previsibles. La irrupció d'un segon patró significatiu, només apuntada (l'humor és una forma de joc, no una agressió), clou de sobte la seqüència i alhora l'obre en una direcció distinta. No hi ha broma si els participants no accepten el redireccionament. Tenim humor si —i només si— acceptem que la situació sigui interpretada en funció d'un marc de referència alternatiu, si acceptem la inversió lògica que proposa la broma: si acceptem que els tabús, els temes que s'amaguen, puguin emergir d'alguna manera, que els rituals, símbols que se celebren, es puguin redirigir i desacreditar.

Des d'aquest costat, l'humor és perfectament particular i situacional. Cada grup humà, cada col·lectiu, estableix els seus l·lindars de tolerància d'acord amb el que està disposat a acceptar i el que pot posar en qüestió. La flexibilitat en la interpretació i l'acceptació de la inversió són bàsiques perquè la broma prosperi. Com a forma de sanció social, l'humor respon a la lògica d'una comunitat, serveix per deixar fora a uns o per evacuar determinades idees, mentre augmenta la cohesió del grup, els beneficis del coneixement compartit. Hi ha un humor crític que ober-

tament assenyala uns destinataris presos com a objecte de les bromes, una part de la comunitat o unes idees que són objecte de desqualificació, mentre la solidaritat entre el sector que produeix la broma augmenta.

Res de tot això seria possible si a la incongruència cognitiva no se sobreposés la inversió retòrica, la tolerància d'un grup per admetre la inversió, la flexibilitat per subvertir les regles, la capacitat per segregar els de l'altre costat. L'aportació de Douglas afegeix relativitat a la interpretació còmica i alhora proporciona la dimensió social necessària per adoptar o encaixar el mode còmic, per acceptar o rebutjar la broma, per encarrilar-la dins o fora de les fronteres del grup. És molt perillós fer bromes en la direcció equivocada. Per exemple, amb bromes sobre el bisbe entre desconeguts podem acabar ferint acòlits, amb conseqüències imprevisibles. És perfectament freqüent fracassar en l'explicació d'un acudit o fent una broma a causa de fer servir referents inadequats, noms de lloc que els oients no coneguin o persones no identificades. L'error en una o més d'una paraula clau pot ser suficient perquè es perdi el contingut de la incongruència, encara que s'entengui el sentit general de la broma. I no cal dir que bromes pretesament innocents poden acabar sent interpretades com a ofenses doloroses. Finalment, un error d'interpretació (un mot que ens pensàvem que era una cosa, i n'és una altra) ens pot dur al ridícul: els oients poden arrencar a riure cruelment per una equivocació involuntària nostra.

Michael Billig (2005) ens ha advertit recentment sobre la celebració indiscriminada de l'humor positiu. Partint de la noció koestleriana de la incongruència de patrons, l'humor positiu, de la mà de la psicologia «positiva» i del pensament «positiu», assenyala els avantatges de l'humor per a la salut i la comunitat, els aspectes benèvols, per damunt dels maliciosos. Billig comenta que la idea de la incongruència de patrons, relacionada amb la flexibilitat cognitiva i la creativitat, proporciona la base suficient per rescatar l'humor dels antics misogelastes, i per integrar-lo amb una ideologia generalitzada del benestar psicològic. Essent una teoria aparentment neutra, formulada per primera vegada en la seua forma moderna per John Locke, apareix com a particularment apta per ressaltar els beneficis cognitius i presentar com a objectius els seus avantatges:

Els autors de psicologia no només proclamen que proporcionen les tècniques per accentuar els aspectes positius sinó que celebren l'estat mental positiu en si mateix. Ensenyen com *ser* positiu. L'humor té el seu lloc en aquest model general de positivitat psicològica. Una i una altra vegada s'emfatitza que l'humor té beneficis positius. Ajuda a aconseguir benestar, creativitat, adaptabilitat i tot això. Pot ajudar a la productivitat com a eina de gestió [...]. Però no n'hi ha prou amb *usar* l'humor positivament de tant en tant: s'ha de *ser* algú amb un bon sentit de l'humor. (Billig 2005, 31-32)

Per contrast, Billig insisteix en el costat social, «disciplinari», correctiu, de l'humor, el *castigat ridendo mores*. Insisteix particularment en les nocions de vergonya i ridícul que acompanyen l'humor com a categoria social, relacionada amb l'ordre de la comunitat i la segregació de la desviació. Entès com a forma de sanció, la idea que uns grups prenen uns altres grups com a objecte de les bromes, i inversament, prenen l'humor com a manera de reforçar la solidaritat interna cobra força i sentit. L'escriptor G. K. Lichtenberg deia que l'enginy i l'humor, com totes les coses corrosives, s'havien d'usar amb compte. La intuïció de Douglas que l'humor juga amb les formes, que indica la irrupció del desordre i la desviació només si els participants accepten la inversió de patrons, encaixa bastant bé amb les formes de sanció social i la necessitat de protegir-se del ridícul. L'humor com a categoria social determina què (o qui) és objecte de les bromes, amb el grau relatiu de risc que això comporta.

Aparentment, la divisió entre els aspectes socials i els cognitius està reforçada per teories diferents. Per un costat, els defensors dels aspectes cognitius de l'humor destaquen el conflicte de patrons significatius i eventualment la seua relació amb formes de creativitat; per un altre, els defensors dels aspectes socials destaquen el menyspreu (*disparagement*) i el ridícul i la seua intersecció amb formes de sanció social. Històricament, uns han tendit a relacionar-se amb la filogelàstia i els altres amb la misogelàstia, sens dubte més antiga. Les dues posicions s'emboliquen de manera complicada amb els dos enfocaments tradicionals, el mèdic (que s'ocupava de la relació entre humor i salut) i el retòric (que abraçava les ocasions del riure i eventualment la prudència).

Caldria disposar d'hipòtesis que contemplessin les paradoxes de l'humor i la complexitat (Billig 2005, 201–243). Per començar, que la positivitat i la negativitat de l'humor són dues cares de la mateixa moneda. Que qualsevol enunciat còmic o situació còmica conté tant elements de reforç (la solidaritat interna dels que riuen) com elements de desconsideració (la irrupció de la desviació). Que la perspectiva cognitiva de la col·lisió de patrons comporta la subversió abrupta del primer pel segon, amb el joc formal que això implica (i sovint, les conseqüències crítiques que se'n deriven; Viana 2010); i que tot això no és res sense una situació o un col·lectiu flexibles que tolerin o acceptin el risc o el repte que la broma comporta. Que hi ha una correspondència entre el decalatge cognitiu i la sanció social, les dues coses conformen un mateix procés, a dos nivells distints. Que l'humor conté tant aspectes benèfics com el seu grau de malícia. Segurament aquesta darrera qüestió és la que ha separat més els investigadors, pel propi caràcter paradoxal, no allunyat, tanmateix, d'altres paradoxes de la comunicació humana. En aquest sentit, les teories de la inversió (cf. Martin 2007, 75–82), basades en la distinció entre l'actuació seriosa (o tèlica, finalista, orientada a una meta) i el joc (com a estat paratèlic, no exactament finalista), que contemplen la inversió abrupta i la desvaloració com a part de la producció i la comprensió còmiques semblen un bon marc per abordar la complexitat i l'ambivalència.

2

Es pot intentar una caracterització antropològica del fenomen de la comicitat? És veritat que sabem des d'Aristòtil que l'home és l'únic animal que riu, però què ens diu això en relació amb la descripció que hem proporcionat suara? Les recerques contemporànies en bioantropologia han obert camins interessants. Per començar, podem entendre el riure sense recórrer a l'humor —un fenomen que observem en els infants, capacitats per riure (i plorar) molt abans de desenvolupar el llenguatge articulat. Pel que sabem, la rialla, com el plor, pertany a la gamma de vocalitzacions espontànies que no requereixen control voluntari per part dels circuits neuronals del cervell. Tant la rialla com el plor contrasten (de manera inversa, això sí) amb el control relatiu de la respiració i

les vocalitzacions voluntàries que es va imposant en el curs de l'evolució, de manera que segurament la seua aparició en els homínids precedí en molt de temps l'aparició del llenguatge articulat. Provine (2000) ha relacionat la rialla i el major control posterior de la respiració amb els canvis que es produeixen en el funcionament del tòrax amb el bipedisme i la facultat de córrer.

La qüestió interessant és que el riure i el plor suposen patrons de respiració oposats: el plor comporta la inhalació espasmòdica, mentre que el riure suposa l'exhalació espasmòdica, intermitent. En els primats, les vocalitzacions homòlogues del riure humà, vinculades al joc i l'agressió falsa, comporten tant inhalació com exhalació. La radical simetria en l'home indica una determinada especialització, associada possiblement al desenvolupament de l'expressió facial i altres indicadors corporals significatius en les relacions socials. El fet que tant el plor com el riure (en aquest ordre) precedeixin el llenguatge articulat en el desenvolupament dels infants suggereix que aquests dos sistemes de vocalitzacions fonamentals devien jugar un paper substancial en la comunicació entre els primers homínids (Deacon 1997, 419).

Tant el riure com el plor estan associats a l'expressió de les emocions, al plaer i a la joia, i a la pena i la por, respectivament. Ara bé: la manera en què les dues vocalitzacions encaixen amb la cognició humana no s'acaba aquí. De manera singular i paradoxal, el plor s'associa amb la inhibició de l'expressió (el que no es pot dir d'una altra manera), amb la confusió i la pèrdua; el riure, al contrari, vehicula en exhalacions com el llenguatge articulat (que adequa el ritme respiratori a la paraula de manera no intermitent, on la inhalació és més aviat l'excepció de la regla), i combinable en alguna mesura amb el llenguatge articulat, atesa la seua freqüent coocurrència amb aquest en la conversa ordinària, és associat a l'expressió, el discurs i la comprensió. L'asimetria és significativa i no només per la qüestió dels patrons respiratoris, sinó per les profundes vinculacions entre l'humor i els desafiaments a la comprensió típics de la intel·ligència humana, als quals hem al·ludit en parlar de l'art i la invenció. L'humor s'alimenta del llenguatge, es desenvolupa i es transforma en el curs de l'aprenentatge humà, i és fàcil distingir en totes les cultures les formes

d'humor lingüístic davant del purament semàntic. Res d'això, o més aviat el contrari de tot això és el que tenim amb el plor.

Les implicacions cognitives dels dos sistemes de vocalitzacions semblen discórrer per senders completament oposats, en el curs de l'hominització. La relació notòria entre el riure i el joc assenyalava segurament el seu desenvolupament en paral·lel, en termes comunicatius, allà on aprendre els marcs cognitius i els senyals que indiquen els marcs cognitius («això és una broma», «no cal prendre'm seriosament») resulta important, com observem en la interacció entre els nens. La seua incorporació en els sistemes simbòlics, en el llenguatge humà i en la interpretació, com a senyal que marca la inversió sobtada dels significats previsibles consolida el seu paper en l'arquitectura cognitiva. Conservant la seua funció de marcador comunicatiu, s'associa al joc simbòlic i en participa, com la resta de gestos humans, de la complexa feina de la interpretació. La investigació contemporània suggereix que la connexió entre el riure i l'humor ha estat un efecte lateral del desenvolupament del llenguatge articulat (Deacon 1997, 420). Això explica probablement que aquesta connexió hagi estat descrita com una «emoció intel·lectual» (segons l'expressió de Koestler), una fórmula certament una mica paradoxal.

3

Hi ha alguna altra raó que justifiqui aquesta aliança entre un antic senyal de joc i les propietats poderoses dels sistemes simbòlics? Bona part de l'argument desplegat fins ara descansa en una associació evolutiva i en la capacitat dels nens per desenvolupar-la. Cap a principis dels vuitanta del segle xx l'antropòleg Ashley Montagu (1981) difongué una idea clau: que el desenvolupament humà estava relacionat amb el retard en el rellotge biològic, de manera que els trets que explicaven les especificitats evolutives humanes, com el bipedisme, el joc, la capacitat per aprendre o el llenguatge i la cultura, responien a un allargament dels períodes de maduració biològica (per referència a les espècies pròximes) i, correlativament, a la conservació aparent de trets de la joventut al llarg de la vida adulta. El rètol «créixer jove» (*growing young*, el títol del seu llibre) és en si mateix una contradicció. Créixer suposa madurar, i

al capdavall el desenvolupament de la vida humana comporta el trànsit de la joventut a la vellesa. Què significa, doncs, créixer jove? Deixant de banda la celebració de la joventut que forma part, juntament amb la creativitat i la ideologia positiva (de la psicologia positiva), dels mites culturals del recent tombant de segle, què hi ha en la idea de créixer jove que sigui pertinent per entendre els sistemes simbòlics humans?

L'argument fa com segueix: els trets bàsics dels infants humans, el cap arrodonit (relacionat amb el creixement postnatal), la forma de la cara, la manca de pilositat, la capacitat per jugar i imaginar, l'habilitat per aprendre, juntament amb altres habilitats afectives relacionades amb el contacte i la comunicació corporal, es mantenen durant tota la vida, un tret insòlit per comparació amb altres espècies, i es barregen amb les habilitats cognitives dels adults, donant lloc a la diversitat de formes culturals característiques de les societats humanes. L'adquisició del llenguatge, relacionada també amb el creixement postnatal, s'afegeix a la capacitat de joc dels infants, que s'allarga (també excepcionalment, en comparació amb altres espècies) set anys durant la primera infantesa i set anys més durant la continuació d'aquesta, fins a l'entrada tumultuosa en l'adolescència, que distancia encara més l'arribada de la maduresa en l'espècie humana. Aquestes llargues infantesa i joventut, bàsiques per desenvolupar les habilitats comunicatives i d'aprenentatge, fons de la capacitat humana per imaginar i crear, i per descomptat, per jugar i riure, semblen caracteritzades per una singular apertura cognitiva.

En l'argument de Montagu, l'apertura cognitiva (o flexibilitat cognitiva, com diem avui) és una conseqüència lateral de l'alentiment biològic. Les persones juguem tota la vida: inventem tipus de jocs, des dels més esportius fins als més intel·lectuals, des dels agònics fins als d'atzar, passant pels d'imitació i els peril·losos, com van posar de relleu esplèndidament Huizinga (1954) i Caillois (1958). El joc és part substancial de la construcció de marcs cognitius i del progrés de la imaginació. Conserveu la facultat d'imaginar durant tota la vida, i certament la combinem (alguns d'una manera esplèndida) amb la capacitat de raonar, durant les etapes de la vida adulta. Créixer jove, significa, en aquest precís context, que conservem facultats juvenils integrades en les funcions adultes;

no només conservem l'aspecte infantívol de la forma de la cara, l'escassa pilositat (les dones més que els homes, els asiàtics més que els europeus) o el gust per la comunicació corporal, sinó també la capacitat d'aprendre. Haver desenvolupat sistemes de comunicació més enllà de l'oralitat, com l'escriptura, ha permès fer més complexa l'etapa d'aprenentatge, substituir uns continguts per uns altres i transformar les formes culturals. Montagu assenyala que l'apertura cognitiva (que comença amb la imaginació) troba la seua continuïtat en les formes artístiques i per descomptat també en la invenció científica. Aquesta complexitat ha afavorit també que aprenguem durant tota la vida, de forma intensa i amb grans conseqüències —aprendre a aprendre, com es diu— un fet, una altra vegada, raríssim en la natura. Com va apuntar sentenciosament el txec Comenius (1592–1670), som el producte d'aquest aprenentatge, *fabricando fabricamur*, fent coses ens fem a nosaltres mateixos.

Entre els infants (i entre els primats joves), en el joc, els atacs falsos que comporten riure o formes homòlogues al riure signifiquen que les coses poden ser i no ser alhora, que ens embarquem en un marc paratèlic (Apter 2001) que posa en qüestió el caràcter tèlic (definit) del marc pressuposat. El mot anglès *joke*, broma, deriva directament de l'equivalent «joc» llatí i romànic. L'humor, estenent-se en els sistemes simbòlics humans, en el llenguatge i la interpretació, acompanya i reforça particularment les etapes d'aprenentatge, amb tots els seus components particulars de segregació i integració propis de la vida social: els tabús, com volia Freud; els correctius, com apuntava Bergson. No és pas un fet trivial que l'humor acompanyi la conversa ordinària durant tota la vida. És el senyal del joc traslladat a l'esfera simbòlica, de significacions, en què ens movem els adults. Des del punt de vista antropològic, la conservació de l'humor en la vida adulta corre paral·lela a la conservació de formes evolucionades de joc i aprenentatge, adaptades i integrades en la cultura a través del llenguatge —també a la conservació de la imaginació i a l'exercici relatiu de la creativitat; i alhora aquesta conservació de l'humor en la vida adulta manté el seu caràcter derisori i correctiu, forjat en la interacció social. És en aquest sentit, doncs, que creixem joves, inevitablement. El joc, com l'humor, són assumptes seriosos.

La manera com anem adquirint, per tant, formes d'humor durant el creixement, en la infantesa i la joventut, resulta crucial. Dir que els infants més petits encara no entenen les inversions cognitives que fan riure els adults és posar el carro davant dels bous. Els estudis sobre adquisició del sentit de l'humor assenyalen una lògica correspondència entre etapes cognitives, en els termes descrits per Piaget, i comprensió i expressió de la comicitat (Martin 2007, 229–247). En l'etapa preoperativa, a partir del segon any de vida, els nens gaudeixen del joc amb objectes, que estimula la imaginació. Amb el desenvolupament del llenguatge, cap al tercer any de vida, apareix l'humor associat als errors de denominació. Els mots encara són índexs, etiquetes que designen, no han adquirit encara la seua funció completa, simbòlica, conceptual, com en diria Piaget. Amb el desenvolupament de la sintaxi apareix l'humor sobre atributs o propietats, que implica el domini d'una determinada articulació semàntica o conceptual. A partir d'ací també els nens són capaços de jugar amb mots absurds, amb llenguatge inventat. Al voltant dels set anys, amb el final de la primera infantesa, els nens s'endinsen en l'etapa d'operacions concretes, són capaços de jugar amb marcs (o esquemes) cognitius, i comencen a apreciar les ambigüitats característiques dels acudits. És ací quan podem valorar el que anomenem congruència cognitiva: el fet que abans d'adquirir determinades constellacions de conceptes no som capaços d'apreciar-ne les possibilitats còmiques, i molt després d'haver-les adquirit deixem de gaudir-les, de manera que és possible trobar un punt intermedi entre els dos extrems, òptim per a la comprensió i l'apreciació (Martin 2007, 243–244). Considerem l'exemple següent:

El Sr. Esteve està sopant en un restaurant i per postres demana un pastís. El cambrer, sorprès, li pregunta si vol que li'l parteixi en quatre parts o en vuit parts, i el Sr. Esteve respon: «Ah, en quatre, les vuit no me les podria menjar!».

Sense la idea correcta de la conservació de la matèria, l'apreciació de l'acudit no funciona; i donant per descomptat el concepte, resulta també difícil apreciar-ne la gràcia. Si el considerem, en canvi, com un

acudit sobre jocs de magnituds en física és possible que recuperi el sentit còmic. La congruència cognitiva és aquell punt d'equilibri entre la interpretació que suggereix l'acudit o la situació còmica i la nostra apreciació o gaudi de la incongruència. Naturalment, aquesta complexitat s'endinsa en les possibilitats interpretatives i en les associacions particulars que cadascú o cada grup social estipuli com a pertinents. Amb l'arribada de l'adolescència, i l'entrada en la vida adulta, amb el domini d'operacions abstractes, en termes de Piaget, som capaços d'apreciar graus diferents de complexitat, acudits sobre acudits, per exemple, humor sobre seqüències d'accions lògiques i menes de probabilitats, i humor absurd. Concretament, l'apreciació de l'humor absurd (que manté la incongruència, però suspèn la resolució) s'allarga durant tota la vida, en circumstàncies variables segons les experiències dels individus, atès que no tothom és igual de receptiu a l'humor d'aquesta mena. L'evolució i la diversificació dels tipus d'humor és una mostra del seu entrellaçament amb les formes culturals, d'una manera important. Igualment, una evolució segons etapes semblants s'aprecia amb les endevinalles, cosa que prova el caràcter heurístic i associat a l'aprenentatge d'aquestes modalitats que juguen amb l'enigma i la congruència.

Fins ací, l'interès principal ha estat en l'esfera cognitiva, com era previsible, d'acord amb la inclinació «positiva» contemporània. Però el costat social, correctiu, és igualment crucial. Des de ben al principi, els pares han de decidir quines gràcies li riuen al nen i quines no. Els pares entenen aviat que riure en determinades ocasions davant d'aquella gràcia més aviat serà negatiu i esdevindrà un obstacle per a l'aprenentatge i el desenvolupament. I al contrari, l'explotació còmica d'un tret només potencialment divertit ajudarà el nen a entendre el valor social de l'humor. Tot aquest conjunt està fet de sancions perceptibles, d'inhibicions complicades i de solidaritats creixents. Tenint en compte la durada fenomenal de la infantesa i la joventut humanes, aquest assumpte adquireix unes dimensions certament colossals. Hem de riure d'un error del nen? Hem de renyar-lo amb severitat o somrient? Si el renyem amb severitat estem ensenyant severitat. I, per descomptat, hi ha la malícia dels nens, el partit que en treuen del riure i el disbarat. Els nens no només es fiquen

pel mig quan no toca, també es refereixen a la gent de manera inapropiada, parlen molt alt o fan imitacions descarades, i en general els encanta provar la flexibilitat de les regles. Els pares saben bastant bé (o assumeixen aviat) que els nens no només aprenen educació i formes socials sinó també grolleria i incorrecció (Billig 2005, 204–205). La burla i el ridícul es practiquen i s'experimenten de moltes formes durant la infantesa.

La suposada comicitat infantil no pot ser valorada sense tenir en compte la necessària interacció amb els adults, la gènesi de la vida social, en definitiva. I ací apareix una gamma molt àmplia de possibilitats, sembla que poc investigades. Billig (2005, 196–199) assenyala que el recurs al ridícul és una possibilitat educativa desenvolupada obertament en diferents cultures i subcultures. Ací els pares ridiculitzen l'actuació dels fills amb finalitats correctives. La idea general que el ridícul és una forma d'aprenentatge, i una de les més severes, mereix ser explorada amb més calma, evitant prejudicis, estereotips i modes culturals. El sentit de la correcció i la vergonya són part de la nostra experiència de la vida social, i la manera com l'humor s'hi entrellança, i s'entrellança amb això que anomenem educació, sembla tenir-hi molt a veure.

5

En aquesta exposició, he insistit en la necessària complementarietat entre els aspectes cognitius i els aspectes socials de l'humor, que es remunten, si bé de manera no lineal, fins als dos grans enfocaments antics, el mèdic i el retòric. He donat particular importància a l'argument antropològic, que deriva l'humor adult de les formes d'humor, joc i imaginació infantils, en paral·lel a altres formes de creativitat cultural de la vida humana, enteses (com a persistència de trets juvenils) en termes d'apertura cognitiva, o flexibilitat cognitiva, com es diu avui. Des d'aquest enfocament, resulta més entenedor defensar la doble pertinença de l'humor, en l'esfera cognitiva i en l'esfera social, i el paper rellevant i explicatiu, vertebrador d'altres formes culturals, que cobra durant el creixement i l'educació dels infants. Contemplant així, l'humor infantil no és una etapa «menor» de l'humor, sinó el lloc de la seua gènesi. Essent

part bàsica del joc social, es comprenen millor tant la seua capacitat per invertir els significats previsibles com les seues funcions correctives.

Nota bibliogràfica

- Apter, M., ed. 2001. *Motivational Styles in Everyday Life: A Guide to Reversal Theory*. Washington, DC: American Psychological Association.
- Bateson, G. 1955. «A Theory of Play and Phantasy». Dins Robert E. Innis, ed. 1985. *Semiotics*. Londres: Hutchinson.
- Billig, M. 2005. *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*. Londres: Sage Publications.
- Caillois, R. 1958. *Les jeux et les hommes*. París: Gallimard.
- Deacon, T. 1997. *The Symbolic Species. The coevolution of language and the brain*. Nova York/Londres: W. W. Norton & Company.
- Douglas, M. 1975a. «Do dogs laugh? A cross-cultural approach to body symbolism». Dins *Implicit Meanings*, 83–89. Londres: Routledge.
- . 1975b. «Jokes». Dins *Implicit Meanings*, 90–114. Londres: Routledge.
- Hipòcrates. 1989. *Sur le rire et la folie*. Edició d'Yves Hersant. París: Rivages.
- Huizinga, J. 1968. *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Koestler, A. 1967. *The Act of Creation*. Nova York: Dell Publishing.
- Martin, Rod A. 2007. *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. Burlington: Elsevier. [Traducció al castellà: *La Psicología del Humor: Un enfoque integrador* (Madrid: Orión, 2008)].
- Montagu, A. 1981. *Growing Young*. Nova York: McGraw-Hill.
- Provine, R. R. 2000. *Laughter: A Scientific Investigation*. Nova York: Viking.
- Viana, A. 2004. *Acròbates de l'emoció. Exploracions sobre conversa, humor i sentit*. Quaderns d'art, símbol i pensament 4. Tarragona: Arola Editors.
- . 2010. «Asymetry in Script Opposition». *Humor* 23 (4): 505–526.

PONÈNCIES

L'HUMOR I LA LITERATURA INFANTIL

David Estrada Luttikhuizen

El propòsit d'aquesta ponència és celebrar l'ús social de l'humor i la seva funció en la literatura infantil. Des de la perspectiva de l'antropologia, veurem la relació entre l'humor i els valors socials; veurem els trets principals de l'humor català. Des de la perspectiva de la literatura infantil, veurem l'humor a través d'alguns recursos expressius característics. I finalment veurem si podem tractar l'humor com a simple entreteniment, o bé com a mitjà de reflexió.

1 El codi de l'humor

1.1 Definició

Tots els experts coincideixen a admetre que és impossible arribar a definir l'humor. Riure constitueix el misteri bàsic de la naturalesa humana. L'humor consisteix en un tipus d'estimulació sensual que tendeix a activar el reflex del riure. L'estímul del principal múscul que tiba el llavi superior amb corrents d'intensitat variable produeix expressions facials que van des del somriure distès fins a les contorsions típiques de les rialles explosives.

Riure és un reflex, però és únic en el sentit que no sembla tenir cap mena d'utilitat biològica. La seva missió és portar descans després de la tensió. Cal diferenciar el riure anomenat «riure còmic» de tots els altres tipus de riure. Una persona pot riure perquè li fan pessigolles, o perquè se sent violentada o avergonyida. Però l'humor té un caràcter cognitiu en la seva capacitat d'incrementar la nostra percepció d'una cosa com a divertida. Un estímul a un alt nivell de complexitat conceptual produeix una reacció predictable i estereotipada en els reflexos fisiològics.

Quan un narrador conta una història, deliberadament intenta crear una mena de tensió entre els oients. La tensió va augmentant a mesura que progressa la narració, però mai no arriba al clímax previst. L'humor aprofita una relació inesperada i discordant entre les paraules i els fets reals. És un repte a la nostra intel·ligència perquè trenca la lògica imposant un procés inhabitual a la nostra reflexió. La confrontació sobtada entre dos codis de normes sense cap lligam produeix l'efecte còmic. Obliga l'oient a percebre la situació dins de dos marcs coherents en ells mateixos, però incompatibles pel que fa a referents. Mentre dura aquesta situació anormal, la confrontació no està associada amb un dels codis de normes sinó dissociada de tots dos. La tensió acumulada esdevé de cop innecessària i tots els oients esclaten en rialles.

L'humor és un exercici mental d'objectivisme: ens ensenya a saber separar la realitat de la percepció d'aquesta realitat. Quan fem broma sabem que és broma, i sabem que no parlem de la realitat objectiva. La percepció de l'humor és un concepte cultural característic de cada grup, i no té res a veure amb les persones o els fets reals en ells mateixos. La comicitat està sempre en funció del context en el qual es produeix el fenomen. Una persona no pot riure dels acudits que li arriben d'uns mons que desconeix, de codis que no comparteix.

L'humor es manifesta de moltes maneres, des de la broma més innocent fins a la caricatura més cruel, passant per la paròdia, la sàtira, la ironia, i també actituds com ara fer la punyeta i la pallassada, entre d'altres. La classificació de l'humor no acaba de ser precisa perquè totes les classificacions poden coexistir en graus diferents.

L'expressió més habitual de l'humor és l'acudit. L'acudit és una mena de narració humorística, amb continguts fortament simbòlics. Les seves característiques essencials són la brevetat, la manca d'elements de contrast i la convicció que l'oient automàticament captarà la incongruència o la comicitat de la situació narrada.

El vers còmic o els rodolins exploten la unió melòdica de les incoherències. L'efecte del disbarat rau precisament a pretendre que té sentit. Del joc basat en els sons podem passar al joc basat en les paraules, i així fins al joc basat en les idees.

La caricatura és la presentació deformada d'una persona, o una realitat, i va adreçada a un públic que coneix l'original. Reprodueix una característica destacada del personatge i l'exagera; revela allò que hi ha d'absurd en allò que ens és familiar.

La sàtira és una caricatura verbal que mostra la imatge deliberadament deformada d'una persona, institució o societat. El lector es veu obligat a reconèixer característiques familiars en allò que és absurd i absurditats en allò que és familiar. Sense aquesta doble visió, la sàtira no faria gràcia.

La ironia contrasta allò que és i allò que hauria de ser. La ironia vol fer pensar; hi ha una reflexió, i el seu efecte pot oscil·lar entre el riure, el somriure o el desconcert.

Com es desenvolupa l'humor en els infants? Riure és, per als infants, una de les seves reaccions més sinceres i espontànies. La canalla riu sobretot durant els primers anys. Riuen per tot: per un moviment de les mans, per una ganyota o un so. Cap d'aquests casos lliga el riure amb l'humor. Si l'humor implica comunicació i anàlisi, potser caldrà situar els seus inicis en el moment en què els infants riuen o somriuen davant d'un error manifest, una confusió o un so evocador d'alguna cosa diferent o grotesca. Aquí entren els jocs de paraules, els canvis de sentit, les associacions cacofòniques, les comparacions sorprenents o el contrast entre personatges i situacions.

La veritable experiència còmica tan sols esdevé possible quan els infants comencen a saber separar les fantasies del món real. El teatre de putxinellis que tant els agrada ens en proporciona un bon exemple. Tot allò que hi passa seria certament terrorífic, si s'esdevingués en la vida real: els putxinellis s'estomaquen, s'insulten i alguns desapareixen per sempre més. Aquest món de fantasia té una certa realitat i el nen que contempla la funció, de fet, experimenta una esgarrifança de por. Però la realitat dels putxinellis és ben bé una realitat finita, el nen ho sap, i aquesta delimitació li estalvia de patir de debò.

La major part dels infants ha adquirit ja el sentit de la comicitat al voltant dels cinc o sis anys, que és quan són capaços de fer broma d'ells mateixos, de fer facècies i de divertir-s'hi. Això va lligat amb el desenvol-

lupament de la personalitat i la superació de la pròpia vergonya. A cada estadi de creixement físic hi ha una predisposició diferent envers la rialla.

L'humor lingüístic dels infants es fa més complex a mesura que creixen. Allò que diverteix els nens de quatre o cinc anys —com ara el joc de paraules «tinc tanta sang que a les cinc tinc son»— pot semblar poc interessant a nens més grans. La creació de paraules absurdes i l'assignació d'algun significat a aquestes paraules sembla particularment habitual durant els primers estadis de l'aprenentatge de la llengua fins a l'edat de quatre o cinc anys, quan la canalla és prou conscient de les característiques fonològiques i gramaticals de la llengua.

Les bromes que fan gràcia a la canalla impliquen una proporció considerable de crueltat i de fatxenderia deliberada. Els infants tenen tendència a riure's dels defectes físics i ridiculitzen l'estranger amb una pronúncia estranya; també els agraden les facècies majoritàriament escatofiliques. A la canalla d'entre 8 i 15 anys, la mortificació, el malesstar o l'engany als altres els provoquen una reacció de rialla immediata; en canvi, els comentaris enginyosos o divertits sovint els passen desapercebuts.

1.2 L'humor i el seu ús social

Qualsevol conducta social —qualsevol costum, creença o idea— contribueix a mantenir la cohesió del sistema del qual forma part. Com a element cultural, l'humor efectivament constitueix un recurs cognitiu per a la percepció de la realitat i la classificació dels valors. L'humor permet l'adaptació dels individus a noves situacions socials; també permet l'adaptació de cada poble a les seves realitats històriques concretes.

L'humor té una funció important en la transmissió de normes. La broma sobre qualsevol comportament incorrecte pot ser considerada un control social perquè emfatitza la conformitat amb el grup. Quan es trenquen les normes i es creen perspectives poc convencionals, l'humor prepara el camí dels canvis conceptuals: crea perspectives noves i diferents sobre l'objecte o la situació considerada i, en conseqüència, hi projecta de manera ben creativa la llibertat d'intervenir en el món.

La formació del «jo», de la pròpia identitat, es desenvolupa mitjançant la interacció social i dins un context històric. A mesura que els joves i els adolescents van creixent, van aprenent els valors culturalment significatius per al seu grup social. Aquest aprenentatge permanent ve marcat per l'ús correcte de l'humor. La prova absoluta de la integració dins del grup social és el domini exacte del codi que determina l'humor: saber com participar i saber com crear conceptualment. Aquest codi inclou valors, temes, recursos expressius i una tradició cultural.

L'humor cohesiona el grup tant de manera positiva com de manera negativa: cal controlar de quines coses riuen les persones que formen el grup; i controlar quines són les coses de les quals no es pot riure de cap manera. L'humor traça les fronteres del grup i defineix automàticament el foraster, aquell que en resta exclòs. Hi ha un tipus d'acudits que tan sols poden entendre els membres del grup i que resulten pràcticament inintelligibles per als de fora.

L'humor infantil té una funció fonamental en els processos d'assimilació cultural i de socialització. D'una banda, canalitza cívicament els impulsos més ferotges de les bromades i les rialles cruels, tot preparant el camí per apreciar els comentaris enginyosos que estimulen la imaginació; i de l'altra, promou la imitació del comportament adult en el sentit de fer broma dels individus que no dominen el codi de valors que cohesiona el grup.

1.3 Característiques de l'humor català

Existeix un humor català, i la literatura infantil constitueix un aspecte de la cultura que incideix directament sobre els lectors joves educant-los a través de l'humor com a valor social. Al llarg del temps, aquesta educació en els valors ha anat adaptant-se als canvis socials amb la tria dels recursos expressius i els continguts més adients per a cada nou repte, i ho ha fet de la mà de personatges tan entranyables com en Patufet, en Massagran, en Quim Trapella, en Pitús i les Tres Bessones.

Una impressió generalitzada és que l'humor català té una dosi d'escatofília considerable. L'escatofília —no l'escatologia— és aquest interès

excepcional pels excrements, i tota mena d'expressions i accions lligades a l'expulsió d'excrements i orina. El català oral és molt ric en aquestes referències, i la vida social també, com ho il·lustra el caganer del pessebre, l'acció de fer cagar el tió o, fins i tot, desitjar molta merda als actors. L'escatofília gaudeix de l'aprovació social més àmplia. L'humor infantil, però, té molt més a oferir.

El conjunt de la literatura infantil es caracteritza per usar una llengua amanida d'un punt d'humor. El fet mateix que s'adreça a un públic específic, que el narrador pica l'ullet als lectors des d'un bon començament i que tothom sap que és ficció, tot plegat contribueix a crear aquest registre humorístic. Encara que el tarannà general de l'obra no sigui humorístic —com és el cas de les narracions de tipus històric o realista—, el to i el registre sempre reflecteixen un ús de la llengua mínimament simpàtic. I això apareix reflectit en detalls com ara el nom dels personatges, la tria de paraules i expressions en la narració, així com el grau d'imaginació de l'autor.

La ironia és el tret més característic de l'humor català: una ironia amb el propòsit de transformar les persones i les coses, però de forma mesurada —sobretot mesurada. Segons la definició tradicional, qui usa la ironia diu el contrari d'allò que vol deixar entendre. Qui usa la ironia no pretén enganyar, sinó ser desxifrat.

En general, en la literatura infantil, l'humor apareix a través de recursos expressius i continguts, com ara la tria de vocabulari i les figures expressives, els temes humorístics, les accions còmiques i la mateixa incursió del narrador.

Les figures expressives més característiques són, per exemple, les comparacions, les exageracions i, evidentment, la ironia; els temes de broma o acudit més típics són els noms dels personatges, les confusions, els disbarats i els jocs de paraules. Accions còmiques com la constatació d'allò que és evident implica un alt grau d'ironia i un coneixement dels valors socials que determinen què és escaient i què no ho és; els esdeveniments sorprenents impliquen la imaginació d'accions que es desenvolupen més enllà dels valors normals i de la manera més inaudita; i les ximpleries impliquen un comportament de joc en la frontera del codi social.

A continuació, algunes citacions que ens serviran d'exemples. Pel que fa al vocabulari, molts autors inventen els noms dels seus personatges, com en aquesta carta als reis:

També us demano la disfressa d'home del temps d'informatiu migdia, l'ampliació del joc «estratega terrorista minigomabum» que va sortir el mes passat, l'últim elapè dels «Eskolars Kaníbals» que es diu «Menjateldemates» i el joc de la cadira elèctrica, «electrocuta't tu mateix» per a corrent de 220.¹

El nom sencer pot rimar amb la terra d'origen:

Vet aquí que una vegada, en el temps dels set governants que tres eren lladres i quatre bergants, va viure l'il·lustre Joanic Grillapic de la Serra Pis-sarric, en un racó perdut que en deien el Melic del Món.²

La figura expressiva més habitual és la comparació, que va des de l'exageració barroera fins a la ironia. El fragment següent compara un empleat de correus amb una granota:

L'empleat enganxava segells fent servir una llengua llarga i humida com si fos una granota dins d'un estany a l'aguait de tots els insectes distrets que passessin vora seu.³

La comparació pot fer referència a la mateixa acció de menjar, com quan en Dionís es queixa perquè els seus pares li perdonen tot:

Vosaltres heu provat mai de fer-vos castigar per algú que no en té ganes? És com menjar-se una hamburguesa sense quètxup.⁴

La ironia toca de peus a terra perquè els referents són més immediats a l'experiència existencial dels lectors. La ironia apunta contra els polítics:

—I què hauré de fer? —va preguntar en Jan al camarlenc, el dia de la coronació.

1. Maite Carranza, «Carbó tuti fruti», dins Pep Albanell et al., *Tips... de riure! Humor català d'avui* (Barcelona: Pirene, 1990), 44.

2. Miquel Descot, «Una altra de crancs, sisplau», dins Albanell et al., *Tips...*, 67.

3. Jaume Cela, *Un cas com un piano* (Barcelona: Pirene, 1991), 64.

4. Maite Carranza, *Vols una cleca ben donada?* (Barcelona: Empúries, 1991), 7.

—Oh, ben res, majestat!

—Ah, si és així, d'acord: seré rei.⁵

Un altre tema humorístic habitual són els disbarats, que són raonaments absurds o narracions que no tenen ni cap ni peus. Poden venir expressats a través de la presentació del gos Calligula:

Tenia un accent estrany, potser perquè era gos o potser perquè venia de lluny. Era un gos de mitjana edat i es veu que havia corregut molt.⁶

Els disbarats també poden venir expressats a través d'acumulacions d'accions i raonaments del tot incoherents:

—Tres-centes trenta-dues pessetes. Una reparació de xomptrons no es cobra, sinó que es paga. Són coses del gremi de llauners... Em perdoneu les trenta-dues?

—Prou...

—Gràcies, home!

I se'n va anar. Amb les tres-centes em vaig comprar un nas postís amb bigoti inclòs i me'n vaig anar a donar una volta per la Ronda del Guinardó.⁷

Un món sucós és el tema de la família. Sobretot quan els pares decideixen el nom de la criatura:

—I amb una dent blanca i una altra negra. Té cara de piano, com el teclat d'un piano! Això és una premonició, un avís: La nostra filla serà una gran pianista; no en tinguis cap dubte. I amb aquesta boca només li escau un nom: li posarem Tecla.⁸

Els esdeveniments sorprenents són accions o fets que tenen lloc inesperadament, i que deixen tothom bocabadat:

A la festa, només hi faltava un sol número de telèfon: el número equivocat. Una vegada més, el número equivocat es va confondre i va anar a

5. M. Àngels Gardella, «En Jan gandul», dins Albanell et al., *Tips...*, 88.

6. Pere Calders, «Un gos és com un rei», dins Albanell et al., *Tips...*, 25.

7. Josep Albanell, *Dolor de rosa* (Barcelona: La Magrana, 1984), 21.

8. Cela, *Un cas com un piano*, 28.

parar a una altra guia. Atabalat com de costum, va badar i va entrar a la guia blava de carrers.⁹

Les confusions fan referència a l'error de prendre una persona o cosa per una altra. Hi ha confusions provocades pel mateix nom, com en el cas de les cinc germanes que es diuen Josefina:

De vegades, però, no s'entenen:

—Josefina!

—Qui, jo?

—No, tu no. L'altra.

I han d'assenyalar-se: el braç allargat, el dit estirat i l'ungla ben retallada.

—Qui, jo?

—No, tu no. L'altra.¹⁰

Qualsevol comentari lligat al món del sexe —des de la insinuació més innocent d'abans del festeig fins al detall físic un xic barroer— apareix de la manera més amagada i censurada:

Per darrere de l'edifici ha caigut un estel fugaç i amb un nus a la gola he preguntat a Carla:

—Puc fer-te un bes?

—Això no es pregunta, idiota —m'ha respost ella amb la veu trencada, i tot seguit m'ha recolzat amb cura sobre la pinassa.

Tenia raó Benjamí, les dones són més directes, no van amb tantes punyetes, i quan una et diu «idiota», pots comptar que en realitat està engegant un mecanisme complex per dir que t'estima.¹¹

2 *L'humor escrit*

2.1 *L'humor escrit i l'humor oral*

L'humor es manifesta a través de formes d'expressió específiques quan apareix de forma oral en situacions de vida real; però aquestes formes

9. Enric Gomà, *El sarau dels telèfons* (Barcelona: Cruïlla, 1997), 14.

10. Joan Armangué, *Les cinc tocadetes* (Barcelona: Cruïlla, 1999), 8–10.

11. Pasqual Alapont, *Un estiu sense franceses* (Barcelona: Edebé, 2000), 96.

orals no necessàriament coincideixen amb l'expressió de l'humor recollida de forma escrita. Els canals de comunicació són diferents, i això determina els recursos de l'expressió i els referents de continguts de què disposa l'humorista.

Hi ha una gran diferència entre un acudit explicat de forma oral i un acudit expressat de forma escrita. Què ho determina? Al text escrit, hi trobem a faltar moltes de les característiques no verbals que donen vida a la narració oral. L'humor oral s'expressa en unes circumstàncies socials concretes. La gent tria estratègies diverses per introduir comentaris poc convencionals i humorístics. Aquestes estratègies inclouen el to de veu, el somriure, el gest, l'ús de la pausa narrativa, el canvi de registre i la mímica, entre d'altres. Hi ha un llenguatge gestual per mantenir el canal de comunicació obert.

L'humor escrit es caracteritza per una reducció exagerada dels elements expressius habituals a l'humor oral. Hi ha una elaboració d'uns models i unes associacions que permeten d'expressar l'humor mitjançant la lletra impresa. Un codi una mica diferent, i molt particular. Aquest codi inclou convencions amb el lector sobre referents, sobre la pausa; la manera diferent de picar l'ullet; l'ús dels signes de puntuació; l'ús fonamental de les paraules. Per tal de ser efectiu, l'humor escrit ha de mantenir un ritme i un punt de sorpresa. Per això, necessàriament, imita les tècniques de l'expressió oral, però amb recursos propis.

2.2 L'oralitat a l'humor escrit

Per tal de poder estudiar l'humor a la literatura, he aplicat un seguit de categories pràctiques que em permeten obtenir informació. Una d'aquestes és l'oralitat. A continuació m'hi referiré, perquè considero que té molts lligams amb el teatre.

L'oralitat fa referència als recursos expressius que reflecteixen l'espon-taneïtat del llenguatge oral recollit en el text imprès. Quins són els recursos més destacats per aconseguir aquest efecte? Vegem-ne tot seguit uns quants, amb citacions que ens serviran d'exemple. Les mateixes citacions llegides sense els recursos d'oralitat perden tota la gràcia.

LES EXCLAMACIONS són totes aquelles intervencions orals que impliquen una pujada de to, i que van des de la interjecció o el vocatiu fins al crit de sorpresa o del joc. Hi ha les exclamacions específiques dels jocs:

—Si m'atrapes, vint-i-quatre! No t'hi quedis mai sense dir res! Ai, Miquel, què tris, tres, tras!¹²

La repetició d'interjeccions marca el ritme de la narració:

I que si no deixava de fumar li vindria un mal lleig i, xuf!, al sot; o l'aire es negaria a entrar i, xuf!, al sot; o tossint, tossint, tossint, l'ànima li fugiria per la boca i, xuf!, al sot...¹³

Normalment, les exclamacions apareixen dins les línies d'un diàleg o als monòlegs, i les tanquen signes d'exclamació. Però l'acumulació d'adjectius cada cop més exagerats produeix el mateix efecte:

Estava molt prima —de seguida esbrinareu per què—; feia uns vint-i-cinc centímetres; tenia les orelles i la cua prou llargues per ser una rata, i el pelatge sorprenentment suau, llis, llarg i d'un vermell rabiós; què dic rabiós, encès; què dic encès, ferotge i enlluernador: per això li havien posat Robinata, perquè era vermella i lluent com un robí.¹⁴

MORFOLOGIA INCORRECTA significa usar paraules mal dites com a objecte humorístic:

—¿I els altres dos, què faran?

—Fan els... dallonses..., els càrrecs.

—Els encàrrecs.

—Això, els encàrrecs del carrer, que deuen ser més distrets.¹⁵

La morfologia incorrecta sovint demana rectificació:

—Ja ho tinc! —va exclamar en Pinzell—. Els podem dir que estem fent un treball sobre lectura de mans. Em sembla que en diuen quifrotància, d'això.

12. Josep M. Folch i Torres, *L'extraordinària expedició d'en Jep Ganàpia* (Barcelona: Laia, 1970), 11.

13. Mercè Company, «El suïcidi del senyor Benet», dins Albanell et al., *Tips...*, 57.

14. Estrella Ramon, *Rata Robinata, pèls de tomata* (Barcelona: Baula, 1995), 7.

15. Emili Teixidor, *Sempre em dic Pere* (Barcelona: La Galera, 1977), 19.

—Quiromància, talòs! —va dir en Dani mentre escabellava el seu amic.
—Bé, quiro... quiro el que sigui. És una bona idea, oi?¹⁶

LA PRONUNCIACIÓ INCORRECTA reproduceix paraules mal pronunciades. Pot ser causada per un defecte d'articulació:

—¿Saps com funciona? —va demanar en Cuc amb un accent molt graciós, que en realitat s'hauria de transcriure: «¿Sats com funtziona?».¹⁷

També hi ha l'accent dels estrangers:

—No zé de què em parrlla. Zegurrrament ez deu trrrractor d'una confuzió.¹⁸

LA GRAMÀTICA INCORRECTA repeteix errors sintàctics i morfològics. Hi ha usos idiomàtics que són calcats del castellà, com l'ús del verb 'tirar' en comptes del verb 'fer', com quan la Tecla descriu la seva primera experiència amb l'escatofília:

Per començar em vaig tirar un pet i em vaig fer al damunt pipí i caca per primera vegada. La sensació d'humitat em va resultar tan empipadora, que mai més no ho he repetit. Des d'aquell dia m'he estimat més asseure'm al vàter amb un bon còmic per passar l'estona i fer-ho com la gent gran.¹⁹

EL CANVI DE REGISTRE és el pas d'un vocabulari i un to característic d'una persona o grup social a un altre estil característic d'un altre grup o context social. L'habilitat en el canvi de registre pot determinar, per exemple, l'èxit del pagès que es fa passar per metge:

—Ara és la meva —va fer en Magí—, cal que em posi casaca i perruca, i que assagi bé aquell llatínòrum que diu: Aqua fontis per omnia saecula saeculorum.

I aquell mateix dia va anar al palau del Rei, i el Rei li va dir tot seguit: —Si guarissiu la meva filla, us daria tres ases carregats d'or i tres ases carregats d'argent, i si encara la féssiu pitjorar, el cap a terra, com Ramon

16. Jaume Cela i Juli Palou, *Les sargantanes negres* (Barcelona: Pirene, 1989), 48–49.

17. Emili Teixidor, *Frederic, Frederic, Frederic* (Barcelona: Lumen, 1982), 55.

18. Flàvia Company, *L'espai desconegut* (Barcelona: Cruïlla, 2006), 89.

19. Cela, *Un cas com un piano*, 25.

que em dic—. Però en Magí va dir-li amb una mena d'urc el seu llatínò-rum, i el Rei es va quedar tot esverat i tot ple d'esperança.²⁰

L'ÚS D'EXPRESSIONS TRADICIONALS combina paraules i frases fetes que han quedat fixades en la llengua. Esmentar una paraula necessàriament porta a l'altra. Poden aparèixer amb una explicació:

Els Karpantes, portats per la seva golafreria, van abraonar-se al damunt de les figures, i és clar, a la primera queixalada, com que aquelles eren fetes amb fang i palets de riera, tots els Karpantes va quedar sense dents. I un Karpanta sense dents és un llum sense oli: no val res.²¹

L'ÚS DE REFRANYS TRADICIONALS segueix l'antiga tradició de transmetre coneixements de forma oral. Hi ha refranys del temps de la gana:

—Hi ha més dies que llonganisses!²²

Hi ha refranys sobre la mateixa gana:

És clar que la balena crua no és allò que se'n diu un plat molt exquisit, però quan es té gana tot és bo, i ja se sap que val més bona gana que bona vianda.²³

Els refranys tradicionals sovint apareixen com a conclusió d'un text:

...jo us he de confessar que tinc pega, que les coses no em surten com he calculat, que els resultats mai no coincideixen amb els meus interessos. I no en conec les causes. A mi em passa allò de «qui està de pega, a cada punt ensopega».²⁴

L'ÚS DE REFRANYS DE NOVA CREACIÓ són sentències inventades pels mateixos autors. Hi ha refranys per a les rates:

Com apunta molt encertadament el Refranyer de la rata saberuda: Rata que sola va, poc temps durarà.²⁵

20. Josep Carner, *El cavall encantat i altres contes* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1978), 23.

21. Josep M. Folch i Torres, *Les aventures extraordinàries d'en Massagan* (Barcelona: Casals, 1989), 272.

22. M. Dolors Alibés, «Animals excel·lents i il·lustres», dins Albanell et al., *Tips...*, 18.

23. Folch i Torres, *En Massagan*, 50.

24. Joaquim Carbó, «Un xicot de pega», dins Albanell et al., *Tips...*, 34.

25. Ramon, *Rata Robinata, pèls de tomata*, 13.

LES ONOMATOPEIES reproduïen sorolls i sons reals. Poden reproduir el soroll d'una caiguda:

L'Eloi va obrir la porta petita i en avançar una cama cap endins... pata-plaf!, va caure de peus dins d'un gibrell d'aigua bruta i porqueria que li havien posat just al primer graó de l'escalera que baixava al rebost.²⁶

Poden reproduir el cruixir dramàtic de la branca d'on penja en Massagan:

I el pitjor era que la branca cedia i que anava cruixint, cruixint, que feia feresa.

—Vaja, bona nit i bona hora! Ara sí que hi sóc de debò.

I la branca: Crec... crec... crec...²⁷

ELS RODOLINS són poemes breus de rima senzilla, sovint improvisats. Joan Amades recull una versió del conte «El secret de l'Ametller», en la qual l'Ametller és un fadrí vell que decideix casar-se als vuitanta anys:

El secret de l'Ametller,
que ningú no havia de saber-lo
i tothom el va saber.²⁸

Hi ha rodolins escatofílics, com quan en Patufet contesta els crits dels seus pares:

A la panxa del bou
que no hi neva ni plou,
quan el bou farà un pet
sortirà en Patufet.²⁹

Hi ha rodolins que són fórmules màgiques:

Cansalada i ous fregits
treuen la vista als marits.³⁰

26. Teixidor, *Sempre em dic Pere*, 35.

27. Folch i Torres, *En Massagan*, 127.

28. Joan Amades, *Folklore de Catalunya: Rondallística* (Barcelona: Selecta, 1982), 1120.

29. J. Amades, *Les millors rondalles populars catalanes* (Barcelona: Selecta, 1984), 70-71.

30. Valeri Serra i Boldú, *Rondalles populars*, 2 (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat), 74.

LES CANTARELLES reproduïen rodolins breus amb una musiqueta interna basada en un ritme fàcil de repetir. N'hi ha de ben tradicionals:

Aquests pensaments varen revifar la gana d'en Massagran, i no tenint res per a fer-la passar, va posar-se a cantar aquella vella cançó:

Quan el pare no té pa
La canalla, la canalla;
Quan el pare no té pa
La canalla fa ballar.³¹

N'hi ha que serveixen per fer burles:

—En Roger i en Valor
Són com la col-i-flor.
En Valor i en Roger
Són com merda i femer!³²

N'hi ha amb influència dels mitjans de comunicació:

Aquest any demana [la germana] «l'Endívia que mona, cagona, xatona, dubi, dubi» que, com que és una cançó molt famosa i la canten totes les nenes i surt a la tele, ja deveu saber que és aquesta nina que caga.³³

LA PAUSA indica una aturada momentània de la narració. Al llenguatge escrit, la pausa acostuma a venir indicada per tota mena de signes de puntuació, des de la coma fins als punts suspensius. La pausa pot aparèixer enmig d'una frase:

Oh, ara rai! Anar en vapor és una delícia... per als qui no es maregen.³⁴

Manel Riera-Eures aconsegueix fer dues pauses amb comes i una més amb els punts suspensius per reforçar la ironia de les associacions:

Més ben dit, tal com passa en moltes guerres, hi va haver vençuts... i vençuts.³⁵

31. Folch i Torres, *En Massagran*, 91.

32. Teixidor, *Frederic, Frederic, Frederic*, 85.

33. Carranza, «Carbó tuti fruti», dins Albanell et al., *Tips...*, 40.

34. Folch i Torres, *En Massagran*, 5.

35. Manel Riera-Eures, «Es ca des paperet», dins M. Riera-Eures et al., *Una mà de contes* (Barcelona: La Galera/SAU, 2007), 14.

3 *Acabem: què ens espera?*

La literatura per a infants publicada a principis del segle XXI presenta una gran professionalitat i un gran entusiasme per seguir fent literatura amb autors molt veterans i nous autors joves. Autors com Joaquim Carbó, Enric Lluch, David Nello, Maite Carranza, Jaume Cela, Joan Armangué o Estrella Ramon, entre d'altres, tenen ben clar que, si no hi ha un punt d'humor, el llibre cau de les mans i l'amor per la lectura no prospera.

Aguns factors que condicionen l'humor són la influència de les noves tecnologies i dels mitjans de comunicació, la influència dels corrents pedagògics i les directrius editorials i, potser ara més que mai, el compromís social. També hi ha una intenció deliberada per part d'escriptors, educadors, editorials i consumidors de formar els lectors en uns valors específics, sobretot la idea obsessiva d'allò que és políticament correcte.

La literatura infantil mostra un augment considerable de recursos humorístics, però amb uns objectius més aviat lúdics i senzills, i amb un punt de transgressió més agressiu, que s'expressa a través de les ridiculitzacions, els insults descriptius, la bromada i, fins i tot, la mateixa broma innocent. Pràcticament han desaparegut les referències a la religió, les expressions idiomàtiques políticament incorrectes i els acudits; temes com ara l'esport i la roba guanyen interès. S'hi val fer broma de situacions socials que fins ara semblaven intocables, com les separacions o l'educació permissiva.

L'humor de tipus popular i l'humor de tipus pedagògic evolucionen amb molta força i en direccions diferents: l'humor popular amplia els adjectius humorístics, els barbarismes del castellà, la imitació d'altres idiomes i l'escatofília, i tot plegat molt d'acord amb les tendències comercials fàcils i segures de les revistes i els mitjans de comunicació; l'humor pedagògic, per la seva banda, aporta nous matisos al canvi de registre, a les descripcions físiques i psicològiques, als disbarats i al menjar, tot adaptant-se als nous reptes de l'educació d'infants en els valors cívics i ecològics.

L'obsessió per allò que és políticament correcte demana l'ús d'un llenguatge no sexista, el tractament dels valors de la igualtat i la no-discrimi-

nació. I és aquest tipus d'humor el que domina un mercat editorial adreçat majoritàriament a escoles, biblioteques públiques i pares i mares compromesos amb l'educació dels seus fills i filles.

Les amenaces del món multimèdia i les lleis educatives no han fet gaire mal. El pas de revistes a internet i l'ús de portals web perquè els lectors interactuïn amb els personatges dels seus autors favorits no ha afectat la qualitat ni la guspira de l'humor escrit. En canvi, sí que han aparegut nous reptes: la manca de lectors i la globalització de la literatura. Tot i això, autors com Josep Vallverdú creuen que les històries fixades en un context cultural definit com el nostre continuen fascinant els lectors, ja que incorporen realitats culturals de pobles de modesta presència.

L'humor de principis del segle XXI ha de reflectir una transformació necessària dels valors perquè hi ha un nou sistema de relacions conceptuals basades en canvis estructurals profunds. No només hi ha la revolució informàtica i l'assimilació dels immigrants d'arreu del món, amb les seves creences i bagatges culturals, sinó que també hi ha un compromís social després del darrer 11 de setembre. I l'humor a la literatura infantil ens ha estat preparant el camí des de fa temps.

En tocar el tema de l'activitat política, hi ha una visió crítica. Jaume Aregall, per exemple, explica com l'Agnès demana una altra mossegada d'una ensaïmada voladora, però el forner contesta:

—Els homes primis vestits de gris sempre ho veuen tot del mateix color... Així que... res de res... que m'han prohibit fer més ensaïmades voladores perquè no era normal.³⁶

Però, a banda de la ironia crítica, també hi ha un punt de reivindicació valent. I això ja ho tenia ben clar Apelles Mestres quan fa molt més de cent anys reproduïa aquesta maledicció tradicional dels soldats castellans. Diu que sant Pere, enfadat, demana un càstig exemplar, terrible, però Déu li respon clar i català:

36. Jaume Aregall, «El misteri de les ensaïmades voladores», dins Diversos autors, *Vet aquí un gat* (Montcada i Reixac: Ajuntament de Montcada i Reixac/Regidoria de Cultura, 2006), 58.

—No n'hi ha per tant; assossega't i demana'm per a ells un càstig més suau, que te'l concediré.

—Doncs feu que cada cop que es posin de camí es posi a ploure...

—Siga.

—Feu que quan cobrin la soldada ja la tinguin jugada per endavant...

—Siga també.

—Feu que quan es casin la dona els faci portar banyes...

—Siga també i no demanis més que prou castigats queden.

I la maledicció de sant Pere es va acomplir i és fama que se segueix acomplint i s'acomplirà mentre quedin soldats castellans sobre la terra.³⁷

Moltes gràcies.

Nota bibliogràfica

Alonso i Català, M. «Una visió del sud». Dins Josep M. Aloy et al. *IV Congrés de Literatura Infantil i Juvenil Catalana*, 153–156. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 2010.

Aloy, J. M. «Vint-i-cinc anys de literatura infantil i juvenil en català, 1982–2007». *Faristol* 59 (2007): 6–11.

Apte, M. L. *Humor and Laughter. An Anthropological Approach*. Ítaca/Londres: Cornell University Press, 1985.

———, ed. «Language and Humor». *International Journal of the Sociology of Language* 65 (1987): 5–11.

Arts i Roca, E. *Aportació a l'estudi de l'acudit català en relació amb els fenòmens lingüístics i literaris*. Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, 1990.

Ballart, P. *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

Berger, P. L. *La riulla que salva: La dimensió còmica de l'experiència humana*. Overtures 1. Barcelona: La Campana, 1997.

37. Apelles Mestres, «El soldat castellà», dins Francesc d'Albranca et al., *Qui riu bé riurà el darrer: contalles catalanes d'humor* (Barcelona: Pirene, 1990), 80.

- Blanch, T. «Cataluña: espacio para la reflexión». *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 97 (2006): 15–30.
- Cano, C. «Trenta anys de literatura per a xiquets». Dins Josep M. Aloy et al. *IV Congrés de Literatura Infantil i Juvenil Catalana*, 107–112. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 2010.
- Casacuberta, M., i M. Gustà, eds. *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.
- Castellanos, J., ed. «En Patufet», cent anys. *La revista i el seu impacte*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004.
- Colomer, T., ed. *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona/Institut de Ciències de l'Educació, 2002.
- Davies, C. «Language, identity and ethnic jokes about stupidity». Dins *International Journal of the Sociology of Language* 65 (1987): 39–52.
- Delgado, J. F. «IV Congrés de Literatura Infantil i Juvenil Catalana». *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 227 (2009): 62–64.
- Duran, T. *Àlbums i altres lectures: anàlisi dels llibres per a infants*. Barcelona: Rosa Sensat, 2007.
- Estrada Luttikhuisen, D. «Humor per a la lectura a la literatura infantil i juvenil». Dins *La comunicació escrita en el segle XXI*, monogràfic dels *Quaderns de Filologia. Estudis lingüístics* 16 (2011): 187–215.
- . *L'expressió i els continguts de l'humor a la literatura infantil i juvenil catalana de 1904 a 2004: educació en els valors*. Tesi doctoral, Universitat de Girona, 2008.
- Ferrater Mora, J. *Las formas de la vida catalana*. Madrid: Alianza Editorial/Enciclopèdia Catalana, 1987.
- Fluixà, J. A. «Comunidad Valenciana: dinamismo y consolidación». *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 186 (2005): 32–38.
- . «Comunidad Valenciana: dificultades y esperanzas». *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 197 (2006): 31–41.
- Folch i Soler, L. *El món dels infants en el contes. Anàlisi psicopedagògica*. Metodologia 15. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2004.
- Gregori, C., D. Jiménez, i J. V. Martínez, eds. *Humor i literatura*, monogràfic dels *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 6 (2001).

- Lisón Tolosana, C., ed. *Antropología: Horizontes interpretativos*. Monográfica. Granada: Universidad de Granada/Diputación Provincial de Granada, 2000.
- , ed. *Antropología y Literatura*. Actas 34. Zaragoza: Gobierno de Aragón/Departamento de Educación y Cultura, 1995.
- Lluch, G. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- Martí i Bertran, P. «Escola catalana i la literatura infantil i juvenil». *Revista del Col·legi Barcelona* 126 (2006): 144–151.
- Pérez Vallverdú, E. *Josep Maria Folch i Torres (1880–1950) des del modernisme a la literatura de consum*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Tomalin, B., i S. Stempleski. *Cultural Awareness*. Resource Books for Teachers. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Vallverdú, J. «Escriptor, ambient, públic». Dins *II Congrés de Literatura Infantil i Juvenil Catalana*, 29–31. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 2001.
- Ziv, A., i J. M. Diem. *El sentido del humor*. Bilbao: Deusto, 1989.

ENGANXATS AL RIURE ☺.
UNA MIRADA ANTROPOLÒGICA A L'HUMOR EN
L'ESCRITURA SOCIAL ENTRE ADOLESCENTS

Cristina Aliagas Marín

L'humor és un fenomen clau per entendre com molts estudiants de Secundària viuen la seva vida dins i fora de l'institut. En aquest sentit, l'estudi de l'humor adolescent és una porta d'accés per comprendre millor com són els joves.

L'objectiu d'aquesta ponència és explorar les característiques de l'humor entre els adolescents a partir de l'anàlisi dels textos socials, en paper i digitals, que s'escriuen en el context de la seva xarxa social. La perspectiva d'anàlisi que s'adopta pretén fer dialogar els treballs antropològics sobre l'escriptura social, en bona part impulsats pel marc teòric dels *Nous Estudis de Literacitat* (*New Literacy Studies* —d'ara endavant NEL: Ivanic i Hamilton 1990; Street 1993; Baynham 1995; Barton & Hamilton 1998), amb alguns estudis generals sobre l'humor (Viana 2004; Androutsopoulos 2010).

Els NEL aglutinen els treballs que, des d'una perspectiva teòrica sociocultural i amb metodologies etnogràfiques, han documentat i descrit les pràctiques lletrades contemporànies de grups socials i cultures diferents. Assumint la mirada dels NEL, la finalitat d'aquest estudi és acce-

NOTA: Actualment, l'autora forma part del projecte d'investigació «IES 2.0: Prácticas letradas digitales. Materiales, actividad de aula y recursos lingüísticos en línea» (EDU2011-28381, del 1-1-2012 al 31-XII-2014), dirigit per Daniel Cassany i adscrit al Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge de la Universitat Pompeu Fabra. També col·labora amb el projecte de recerca «Literatura infantil y juvenil digital: producción, usos lectores, recepción y prácticas docentes» (EDU2011-26141, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2012-2014), dirigit per Teresa Colomer i adscrit al Departament de Didàctica de la Llengua, de la Literatura i de les Ciències Socials de la Universitat Autònoma de Barcelona. Ambdós projectes formen part dels Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2011.

dir a l'univers dels adolescents des del seu món, des de la seva llengua i des del seu humor per, en última instància, convertir les seves pràctiques humorístiques escrites en objecte d'interès i d'estudi.

L'escriptura social dels adolescents

Des del llenguatge de l'antropologia de l'escriptura dels NEL, el concepte «text social» —també anomenat «text local» o «vernacle» (*local* o *vernacular text*)— es refereix a aquell conjunt de pràctiques textuais en les quals la gent participa en la seva vida quotidiana, al marge de les institucions socials. Aquestes pràctiques d'escriptura formen part de l'organització individual o compartida de grups socials i comunitats. Es tracta de formes d'escriptura privades, generalment escrites amb una llengua no necessàriament estàndard i sovint apreses informalment. Els textos socials solen estar vinculats a l'experiència quotidiana de les persones i serveixen per assolir motivacions personals. Una carta privada, una felicitació, una postal, un SMS, un diari personal o un bloc serien exemples de textos socials.

Els textos socials es distingeixen dels «textos dominants» (*dominant* o *prestigious texts*), que són els que estan associats a pràctiques d'escriptura socialment predominants, que serien aquelles legitimades per certes institucions o cercles de poder com a maneres «correctes» d'utilitzar la llengua escrita. El comentari de text acadèmic, els llibres que formen part del cànon literari o poètic d'una cultura o el text acadèmic serien exemples de textos dominants. La idea de les pràctiques lletrades dominants inclou tant els textos als quals històricament s'ha assignat, en una comunitat sociocultural determinada, un valor simbòlic especial, com les maneres d'escriure'ls, llegir-los, emprar-los, valorar-los i parlar-ne. Aquests escrits socialment i acadèmica prestigiosos es caracteritzen per emprar les llengües estàndard o dominants i per reproduir certes prescripcions de gènere, estructura, mode i to del discurs.

Els textos socials que els joves escriuen en la seva vida privada no han estat gaire analitzats, potser perquè socialment es consideren frívols i de baixa qualitat lingüística i discursiva en comparació amb el text acadè-

mic o literari, potser perquè són de difícil accés, en formar part de la seva intimitat. Durant les darreres dècades, alguns antropòlegs de l'escriptura —generalment anglosaxons— han reivindicat l'escriptura social dels joves com a objecte d'estudi científic. Per una banda, argumenten que permet conèixer amb més profunditat com és el món i la psicologia dels adolescents i, per l'altra, consideren que també permet documentar, a través dels textos que els joves produeixen en línia, els canvis accelerats que s'estan produint en les maneres de llegir i d'escriure al món contemporani; un món marcat per la irrupció de *Google*, de la tecnologia i de les xarxes socials. Alguns dels arguments als quals sovint apellen per reivindicar l'escriptura del jove com a objecte d'estudi científic són els següents:

L'escriptura social és un mitjà habitual entre els joves per comunicar-se amb els seus amics, que els ajuda a entendre el món que habiten i que sovint fan servir per gestionar emocions noves i fortes, com l'amor, l'odi o les relacions d'amistat.

L'escriptura social dels joves és un espai del món peculiar en el qual la vida i la lletra conflueixen, de manera que hi ocorren aprenentatges socials i lletrats significatius.

L'estudi de l'escriptura social dels adolescents permet accedir a les visions que els estudiants tenen sobre la llengua, els textos, la comunicació escrita, la vida, les relacions socials i també l'humor.

Alguns dels pocs antropòlegs que s'han interessat per l'escriptura adolescent s'han centrat en els textos socials que els joves escriuen en paper (Shuman 1986; Camitta 1987, 1993; Knobel 1999; Moje 2000; Ahern 2001; Maybin 2007), i d'altres han posat la lupa als textos que els joves escriuen en el context digital (Finders 1997; Mahiri 2004; Davis 2006; Thomas 2007; Gillen 2009; Williams 2009). Recentement, a Catalunya han començat a créixer els treballs que, des de la mirada dels NEL, documenten què escriuen els joves al marge de l'escola (Sanz 2008; Cassany, Hernández i Quer 2008; Cassany i Hernández 2011; Aliagas 2011).

Plorar, estimar i riure

L'estudi pioner en aquest camp, ara un clàssic, és el de l'antropòloga Míriam Camitta, *Invented Lives: Adolescent Vernacular Writing and the Construction of Experience* (1987), amb el qual l'autora demostra la varietat de textos socials o vernacles que organitzen la vida social de l'adolescent. Camitta descriu la varietat d'escripts produïts al marge de l'escola per joves d'una àrea urbana de la ciutat de Filadèlfia, i els contrasta amb els escolars. El treball és una etnografia de tres anys basada en converses amb els estudiants sobre les circumstàncies de l'escriptura i les intimitats representades als seus escrits. A través de l'anàlisi de notes, cartes, entrades escrites a diaris personals, poemes, rimes de rap, paròdies i textos copiats a les llibretes escolars, l'autora conclou que aquesta escriptura social (de vegades privada) desenvolupa funcions importants en la vida dels estudiants, que nosaltres resumim en tres accions metafòriques: plorar, estimar i riure.

A través de l'escriptura social i privada, els joves textualitzen, comuniquen i gestionen les seves emocions:

«ploren» quan senten nostàlgia per la seva infància, quan se senten incompresos pels adults, quan se senten disconformes amb els valors ètics del món en què viuen, quan se senten frustrats pels propis ideals o quan pensen, espantats, en la mort;

«estimen» quan expressen per escrit emocions molt fortes relacionades amb el descobriment de les dues cares de l'amor i de l'amistat (quan aquests vincles generen plaer, però també quan desencadenen conflictes i generen ràbies o sofriment);

i «riuen» quan empren l'escriptura per exaltar l'amistat com un valor inqüestionable o per passar-ho bé ridiculitzant la serietat, jugant a trencar les convencions socials, atacant les formes, les rutines i els patrons que estructurin el món i la cultura que habiten.

L'objectiu d'aquesta ponència és mostrar, a través de l'estudi d'una colla d'estudiants, la tercera funció que els textos socials dels joves desen-

volupen, la de riure, amb la finalitat de caracteritzar com és l'humor escrit dels joves i què els aporta en termes d'identitat social.

La colla de l'Arnau

Els protagonistes d'aquesta ponència són quatre estudiants que, entre els anys 2006 i 2010, formaven part d'una colla d'un institut cèntric de Barcelona. El que unia a aquests joves era que estaven «enganxats al riure». El dibuix següent (imatge 1), fet per l'Arnau¹ un dia a la classe de música, ens serveix per presentar el grup. Les caricatures focalitzen i magnifiquen alguns dels trets distintius de la personalitat de cadascun dels membres del grup.



1. Caricatures dels membres de la colla dibuixades per l'Arnau, extretes de la historieta «Un día en la playa».

Al centre de la renglera de caricatures hi ha l'Arnau, el cap de la colla, que s'ha autodibuixat més petit per representar el fet que era, entre els seus amics, el baixet. A la seva dreta, al centre del dibuix, hi apareix el Ferran, amb el seu tupè característic. El Ferran s'havia guanyat la reputació, entre els seus companys d'institut, de ser el «gamberro listo», en ser capaç de combinar una vida social molt intensa amb l'exigència acadèmica de treure bones notes. Els seus amics em van deixar clar que el Ferran era

1. Seguint els protocols ètics de la investigació etnogràfica, tots els noms són pseudònims. D'altra banda, els noms reals també s'han desdibuixat o esborrat en els textos socials dels informants que es mostren en aquesta publicació.

«la bandera que todos queremos seguir». A la seva dreta hi ha el Jaime, un noi d'origen xilè que va arribar a Barcelona amb 8 anys i que era un aficionat als esports; per això, l'autor del dibuix el relaciona amb la seva pilota de bàsquet. A l'esquerra de l'Arnau trobem el Manuel, el pallasso de la colla («con él, la risa está asegurada», em deien els seus companys), i al seu costat la Roxana, una de les noies de la colla. L'autor del dibuix exagera la seva feminitat per representar el rol de noia que tenia a la colla.

El dibuix il·lustra dos fenòmens característics de l'humor escrit dels joves: la caricatura dibuixada i el recurs de l'exageració. Els textos socials dels adolescents solen estar acompanyats de caricatures dels amics amb les quals es distorsiona la realitat per ressaltar, en clau còmica, els trets físics, socials o psicològics més distintius de la persona dibuixada. Sovint, aquestes caricatures formen part de narracions humorístiques més extenses en les quals es representen escenes viscudes pel grup d'amics. Aquestes representacions gràfiques solen estar construïdes a partir del recurs de l'exageració o simplificació d'aspectes concrets, amb el qual s'aconsegueix desencadenar certs efectes grotescos o còmics. El sentit de l'exageració no només dona personalitat als dibuixos que els adolescents fan, sinó que també impregna el seu humor verbal i escrit.

La relació d'amistat entre aquests companys d'institut, almenys durant la seva etapa a l'institut, no es pot entendre sense considerar que bona part de les seves interaccions, de les seves converses i fins i tot dels textos que s'escrivien o dels dibuixos que feien, estaven en molts casos tenyits d'humor. Més endavant es veurà que aquest humor a voltes era enginyós i que a voltes era un pèl més àcid i groller.

Context de recerca, corpus i preguntes d'anàlisi

Les dades emprades per analitzar l'humor a la colla de l'Arnau formen part de la tesi doctoral *El desinterès lector adolescent* (Aliagas 2011). Aquest treball etnogràfic contribueix al camp d'estudi dels NEL amb dades sobre les pràctiques de lectura i d'escriptura d'alumnes que des de l'aula de llengua i literatura de l'etapa de Secundària se'ls posicionava amb etiquetes com «és poc lector», un «lector desmotivats» o «resistent» o un «mal estudiant».

En concret, aquesta etnografia documenta el que l'Arnau i els seus amics llegien i escrivien en diversos contextos de la seva vida social que eren rellevants per a ells: a l'institut —context en el qual hi havia el nucli de la seva resistència lectora—, a casa seva, a l'entorn laboral, als seus espais d'oci (relacionats amb el futbol, el bàsquet i els jocs de rol) i la comunicació en paper i digital a la xarxa social. L'estudi conclou que, malgrat les dificultats acadèmiques que aquests estudiants mostraven a l'aula de llengua i de literatura, en les seves vides participaven (com a fans del Barça o jugadors de jocs de rol) en pràctiques riques en lectura i escriptura com, per exemple, llegir diàriament i amb mirada crítica els diaris esportius o llegir les novel·les vinculades al món dels jocs de rol.

Durant el treball de camp amb aquests joves, inicialment centrat en les pràctiques de lectura dins i fora de l'institut, aquests estudiants em van voler ensenyar alguns dels textos que havien escrit. La seva aportació va fer que els objectius inicials de la recerca s'ampliessin també a les pràctiques d'escriptura de la colla en les quals participaven dins i fora de l'institut. Al llarg del treball de camp em van mostrar 27 textos en paper que havien escrit en privat o que s'havien escrit entre ells o amb altres companys i companyes, com cartes, poesies de flirteig, notetes de classe, textos íntims i diaris escrits entre ells i les nòvies. D'altra banda, també vaig analitzar una selecció de 62 interaccions extretes dels seus perfils de *facebook* i blocs, i que es van seleccionar perquè es referien a alguna cosa que remetia al món de l'institut o perquè en parlaven directament.

L'objectiu d'aquesta anàlisi sobre l'humor als textos socials a la colla de l'Arnau és tornar a analitzar, però en aquesta ocasió des del punt de vista de l'humor, alguns dels textos, en paper i digitals, d'aquesta colla d'amics. La interpretació de les dades es planteja a partir de les preguntes d'anàlisi següents:

- a. Quan es produeix l'humor escrit als textos socials d'aquests adolescents?
- b. Com és aquest humor?
- c. Què aporta l'humor, en termes socials i d'identitats, a la colla d'amics?

Vegem, a continuació, algunes de les característiques de l'humor dels joves a través de tres exemples força representatius dels fenòmens humorístics més recurrents al corpus de textos que s'ha analitzat.

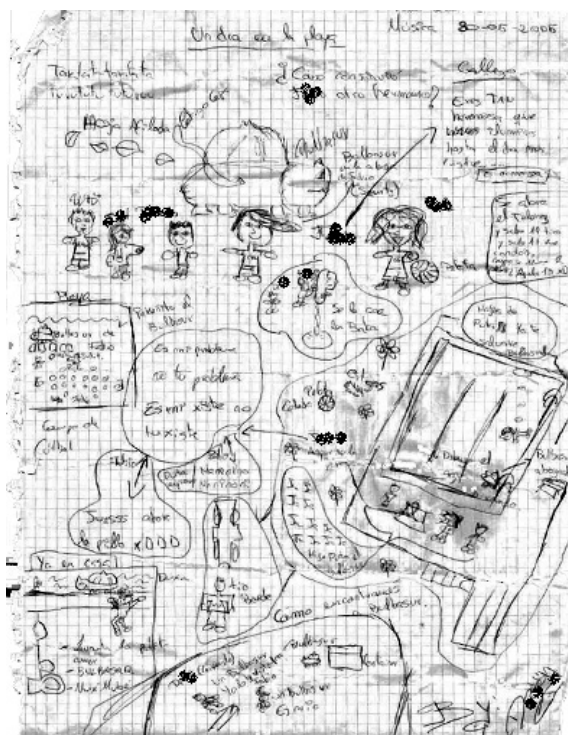
El plaer de riure i fer riure

El primer exemple posa sobre la taula la importància que té el riure des de la perspectiva del que aporta a les amistats entre els adolescents.

L'Arnau és l'autor d'aquesta historieta il·lustrada, que explica una història viscuda amb els amics a partir d'alguns dels recursos multimodals de representació del significat que són típics del llenguatge del còmic (el text, el dibuix, les vinyetes, els globus...). L'Arnau va produir aquest artefacte lletrat multimodal (vegeu la imatge 2) un dia a la classe de música de 3r d'ESO. El cap de setmana anterior l'havia passat amb els seus amics a la platja de Castelldefels i s'ho havien passat molt bé, és a dir, que havien fet broma i havien rigut molt. Aquell dia, l'Arnau estava avorrit a classe i es distreia recordant mentalment les aventures del dia anterior, de manera que va decidir crear un text-resum dels moments més divertits que havien ocorregut el diumenge anterior. Va fer-ho a la seva llibreta escolar, fent veure que prenia apunts.

L'aventura havia començat a l'estació de tren Sants Estació, de Barcelona, quan ell i els seus amics es van trobar un Bulbasur² de peluix al terra que, creien, li havia caigut a algun nen. Al Ferran (el «gamberro listo») li va fer gràcia i el va agafar fent veure, de broma, que l'adoptava, com si el Bulbasur fos el seu germà petit. A partir d'aquesta reacció inesperada del Ferran, els amics van desplegar, durant tot el dia, una ficció narrativa humorística en la qual el Ferran cuidava el Bulbasur i els amics els feien la vida impossible.

2. Personatge del món del manga associat al món dels pokemons que és molt popular entre els nens i joves perquè apareix a diversos jocs de la Nintendo. De fet, un Bulbasur és un pokemon que té forma de rèptil quadrat i que es distingeix dels altres pokemons perquè té una protuberància al llom on representa que hi té una llavor plantada que creix quan es rega. Als jocs de la Nintendo, el Bulbasur es defensa disparant llavors.



2. Historieta «Un día en la playa» creada per l'Arnau.

L'autor del text va posar títol a l'aventura (*Un día en la playa*) i un subtítol en forma de pregunta (*¿Cómo consiguió Ferran otro hermano?*). L'interrogant del subtítol dóna sentit a les escenes de l'aventura que es relaten a continuació, i que en conjunt donen resposta a la pregunta. També cal dir que el subtítol en forma de pregunta és, des del punt de vista de l'Arnau, un element connotat perquè, des de la seva sensibilitat audiovisual, recorda els subtítols que obren alguns episodis de dibuixos animats. En concret, en una entrevista al voltant d'aquest artefacte lletrat, l'Arnau va revelar que, mentre produïa la historieta, tenia al cap la música dels dibuixos de manga Doraemon, i que per això la va textualitzar a la part superior esquerra de la seva historieta (*tartatataratata turututututuru*). Per tant, en clau humorística, l'Arnau estava invocant

la ingenuïtat de les vides del Nobita i del Doraemon, que viuen feliçment fins que sempre, sobtadament, els passa alguna cosa que els porta a una aventura. I això és, de fet, el que li va passar al Ferran, aquell dia a la platja.

La historieta relata les aventures amb el Bulbasur a la platja, al camp de futbol, a la piscina i fins arribar a casa. Durant tot el dia, el Ferran va fer de germà gran que cuida el germà petit i els altres es van dedicar a fer-li tot tipus de coses en aquest Bulbasur per aconseguir que el Ferran sortís a defensar-lo en el seu rol de germà gran. Què li feien? L'amagaven, l'ofegaven a l'aigua del mar per veure si la llavor es convertia en una flor, li intentaven tallar la protuberància... I sempre passava que el Ferran sortia a salvar-lo, tal com queda reflectit en totes les escenes de la historieta. Aquest era el joc, aquesta era la gràcia, i així es van passar tot el dia: coconstruint aquesta ficció humorística que a ells els feia riure.

L'anàlisi d'aquest text multimodal fa visibles alguns aspectes interessants relacionats amb el tipus d'humor escrit dels adolescents.

En primer lloc, aquest artefacte lletrat mostra el poder que el discurs audiovisual té en la imaginació humorística dels adolescents, que fan més divertida la seva vida recurrent als seus referents audiovisuals (en aquest cas, el Doraemon i el pokémon-bulbasur). D'altra banda, la historieta de l'Arnau també mostra que hi ha una relació estreta entre el llenguatge multimodal del còmic i la representació de l'humor escrit, com si els adolescents veiessin el còmic com un mitjà eficaç per expressar sobre el paper el seu sentit de la comicitat.

En segon lloc, aquest exemple també il·lustra el plaer que senten els adolescents per riure i per fer riure, és a dir, el plaer que els causa invertir el temps parlant de coses que els fan gràcia, sense més finalitat que estar junts i passar-ho bé. «Riure» és el que aquests amics van fer al llarg d'un dia a la platja. Certament, això pot semblar frívol des dels ulls d'algú extern al grup, però, des de la lògica interna de la colla, la diversió significava unió, en tant que la comunicació i les relacions fluïen per mitjà de la broma.

De fet, l'Arnau va crear un text-resum d'aquell dia tan especial per seguir rient amb els seus amics. Quan va acabar-lo, el va mostrar a la colla,

després de classe, i van seguir rient mentre recordaven els moments més divertits d'aquell dia a la platja. La historieta va ser, per tant, una estratègia per allargar la diversió. Finalment, l'Arnau va decidir regalar-la al Ferran (de fet, aquest text em va arribar pel Ferran). En una entrevista amb ell al voltant d'aquest artefacte lletrat, em va explicar la història que hi havia al darrere:

Es una historia que me hizo Arnau, dibujada (...) es una historia de risa que pasó un día en la playa, salimos varios y Arnau puso gráficamente las cosas que pasaron intentando bromear lo más (...) luego me regaló la historia porque *nos lo habíamos pasado muy bien gracias a mis idioteces... bueno, y también sus tonterías, jeh!*

(Entrevista 16: 1195–1200).

La darrera idea del seu discurs (ressaltada en cursiva) aporta un tercer aspecte clau per conèixer una mica més a fons com funciona l'humor en aquesta colla, més enllà dels textos socials. La construcció social de l'humor estava relacionada amb el fet d'acceptar el pacte tàcit de ser, en una determinada situació, l'objecte del riure del grup, acceptant que ser ridiculitzat pels altres és un joc que no perjudica les identitats personals i que, en canvi, aporta benestar al grup. En aquest sentit, cal notar que hi ha una diferència qualitativa entre «ser objecte del riure dels altres» i «ser objecte del riure, però també riure amb els altres». Lògicament, l'humor que consisteix a mofar-se dels altres té uns límits. Hi ha, per tant, una frontera que separa l'humor benigne (el que genera diversió) de l'humor més satíric o punyent (el que pot portar una persona a sentir-se incòmoda i ofesa).

En aquesta colla, la clau de com funcionava l'humor era que tots reien de tots i que aquest «ser el centre de les rialles» s'anava distribuint més o menys equilibradament entre tots els membres de la colla, tot i que alguns com el Manuel (el pallasso de la colla) acceptessin més protagonisme, potser pel seu carisma i desimboltura verbal. La regla sobreentesa que el Ferran expressa espontàniament a l'entrevista («nos lo habíamos pasado muy bien gracias a mis idioteces... bueno, y también sus tonterías, jeh!») es podria resumir dient que el que no valia en aquell

grup era «jo ara ric de tu, però, quan tu riguis de mi, jo m'enfado». Això no valia! Com em va dir el Ferran en un moment posterior a l'entrevista, «todos pringamos para reír juntos».

Els jocs amb les paraules cultes

Un segon tipus d'humor força freqüent entre els estudiants és aquell que consisteix a ridiculitzar el significat de les paraules cultes o utilitzar-les de manera creativa i sorprenent. Vegem-ho a través d'un exemple concret extret del *facebook* del Jaime:



3. Captura de pantalla «Un atac filosòfic al *facebook* del Jaime».

El Jaime, fill de dos professors universitaris de renom que publicaven molt, tenia una frustració amb la seva expressió escrita. S'avergonyia de la seva escriptura i per això tenia el costum d'eliminar els textos acadèmics, socials i privats que escrivia; fins i tot, de tant en tant, també eli-

minava el seu historial de *facebook*. Això generava discussions amb els amics, que es queixaven perquè el Jaime també esborrava els comentaris que li havien deixat al seu mur de *facebook*.

Un dia, la Roxana es va enfadar moltíssim, en obrir l'ordinador de casa i veure que el Jaime havia tornat a esborrar l'historial. Aleshores va decidir donar-li molta feina d'esborrar. Li va deixar un primer missatge al seu mur «HOY ES-TU-DÍA!» i a continuació va «atacar-lo» amb dotzenes de conceptes filosòfics que havien d'estudiar per a l'examen de l'endemà.

La Roxana comença l'atac recordant-li la piràmide de Maslow i segueix amb termes grecs: *mite*, *logos* (raonament), *fisis arkhé* (el principi que explica i ordena la naturalesa) i *caos cosmos* (l'ordre no lineal que no es pot preveure). En l'atac també es refereix a pensadors clàssics com Pitàgores i Gòrgies.

En una de les trobades que feia amb la colla, li vaig ensenyar la captura de pantalla al Jaime, amb la idea de recollir informació per poder-la interpretar.

CRISTINA: También he visto esto... me ha hecho mucha gracia.

JAIME: Ha ha ¡está loca Roxana! me atacó en plan Hermione [porque le borro sus tonterías.

CRISTINA: ¿Hermione?]

JAIME: Sí... la listilla de Harry Potter.

CRISTINA: Ah... pero... ¿cómo que te atacó?

JAIME: Pues mira (*assenyalant la captura de pantalla, impresa*) con palabras del examen de filo /como si tuviera la barita de Harry Potter la muy tonta.

CRISTINA: Ah... ¿y tú qué hiciste?

JAIME: Pues ná... defenderme/. ¡Ahí borrándolo todo como un loco!

(Entrevista 25: 584-592).

La gràcia d'aquesta interacció està relacionada amb el fet de descontextualitzar les paraules cultes del seu entorn esperable, que des dels ulls d'un adolescent seria l'aula, el llibre de text, la boca del professor. El que fa la Roxana és situar aquestes paraules en un marc interpretatiu nou, que és el *facebook*, i relacionar-les amb el món ficcional de Harry Potter, de manera que les converteix en una espècie d'encanteri o d'atac, com

diu el Jaime, i tot això ho fa imitant la veu repellant de l'Hermione, que és molt acadèmica i sempre té tota la informació important.

Aquesta interacció humorística mostra dos aspectes més que són força característics de l'humor entre els estudiants.

En primer lloc, la interacció mostra que, més sovint del que ens pensem, els joves juguen, en el context de les seves xarxes socials, amb conceptes i amb aprenentatges que estan aprenent a les aules. El que és interessant és que se'ls estiguin apropiant a la seva manera, amb la seva llengua, amb els seus jocs i en clau de paròdia. D'altra banda, també és engrescador que, en un moment historicosocial en el qual com a professors i com a pares i mares no sabem gaire què fan els joves a les xarxes socials, l'humor pugui ser un pont d'unió de dos mons que, d'entrada, semblen incompatibles: el món de l'aprendre a l'institut i el món de les xarxes socials.

En segon lloc, aquest exemple també posa sobre la taula la dificultat que té estudiar l'humor que produeixen els adolescents en la seva vida quotidiana. D'entrada, l'humor dels joves està arrelat al seu món i al seu dia a dia, de manera que es necessita molta informació contextual per poder-lo interpretar des d'una mirada externa. A més, allò que els fa gràcia depèn de molts implícits relacionats amb la seva història personal i grupal, amb les seves aficions, interessos i pràctiques d'oci. Amadeu Viana (2004: 23) ho expressa amb altres paraules: «L'experiència còmica està lligada a coses que no es diuen, i per tant, a contextos compartits viscuts pels participants». Tot plegat fa que l'accés a la comicitat dels joves sigui una tasca que s'hagi de complementar amb entrevistes. La incomoditat emergeix quan es crea una situació nova (l'entrevista) amb un nou participant (l'entrevistador/a) en la qual les gràcies passades es dissipin una mica i a voltes esdevenen un tema incòmode de conversa.

El Jaime, quan va obrir el seu *facebook* i va trobar els missatges seqüenciats de la Roxana, de seguida va entendre que la seva amiga l'estava atacant amb una espècie d'encanteri fictici a l'estil de l'Hermione. El Jaime ho va poder interpretar sense dubtar perquè sabia que la Roxana, a la seva vida, davant de situacions que no li agradaven, solia reaccionar, de broma, imitant la veu de l'Hermione i llançant els encanteris en llatí del Col·legi Hogwarts. D'altra banda, també cal dir que la Roxana sabia que

el Jaime tenia creuada la filosofia i que per això va escollir atacar al seu amic amb conceptes filosòfics i no pas amb terminologia d'una altra assignatura. En canvi, per a mi, posicionada externament al grup, inicialment em va costar trobar la gràcia a la interacció. Vaig necessitar les explicacions del Jaime, amb les quals explicitava alguns dels implícits, per recuperar el sentit de la interacció i aproximar-m'hi interpretativament des del punt de vista dels participants.

La gràcia que té degradar la imatge de l'altre

El tercer exemple il·lustra una tercera forma d'humor més grollera que les anteriors, en part perquè es basa en l'atac o deformació de la forma física de l'altre i en la gràcia que té ridiculitzar o degradar l'altre (sempre en clau de joc i de broma). L'exemple triat per representar aquest tipus d'humor està relacionat amb el joc de rol anomenat *Warhammer*.

El Manuel (el pallasso de la colla) i l'Albert (un altre membre de la colla que no apareix a la imatge 1) se solien trobar els caps de setmana per jugar a *Warhammer*, que és, dins del món del rol, un *wargame*, és a dir, un joc de guerra o d'estratègia. El *Warhammer* és un joc de batalles amb miniatures de 30mm d'altura que els jugadors pinten abans de jugar. En cada partida es simula un combat entre diverses unitats militars constituïdes per les miniatures i un escenari de guerra, també en miniatura, que els mateixos jugadors recreen a sobre un tauler de fusta on col·loquen muntanyes, rius, ponts, ciutats, castells, etc.

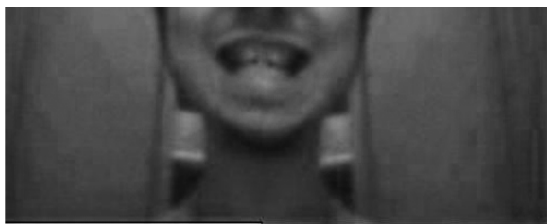
Els dos amics jugaven a tres versions diferents del joc, cadascuna situada en escenaris narratius diferents, sempre basats en la fantasia d'un món dominat per la màgia i la guerra constants. En la versió clàssica del joc, una catàstrofe ancestral va deixar el món immers en la màgia —una energia molt poderosa— i aquesta va engendrar una multitud de criatures que encara lluiten pel control del planeta. En la versió de *Warhammer 40.000*, la ficció narrativa descriu un futur llunyà que és sinistre i inhòspit. La humanitat és a punt d'extingir-se i l'Imperi de l'Home lluita per sobreviure, defensant-se dels atacs constants d'alienígenes i altres criatures adoradores dels déus del Caos. *El Senyor dels Anells* és una altra

versió del joc amb aventures i batalles estratègiques ambientades a la Terra Mitjana de J. R. R. Tolkien. El joc també permet recrear els fets clau de la trilogia i representar el fastuós univers mitològic de Tolkien.

El Manuel i l'Albert també tenien, cadascun, un bloc o *fotolog* que «engreixaven» a diari. Els seus blocs eren molt populars a l'institut perquè hi penjaven fotografies divertides i comentaris sagaços, i això feia que els seus companys seguíssin les seves actualitzacions amb constància i afició. Un dia, de broma, el Manuel va escriure que ell era el «creador todopoderoso» dels blocs. L'Albert es va «picar» i va deixar un comentari al seu propi bloc en el qual afirmava que, de fet, ell era el déu dels blocs. Després va entrar al bloc del Manuel i el va amenaçar: «Ya que eres un dios te podrías haber echo mas guapo...». Unes hores més tard, el Manuel va actualitzar el seu bloc amb un nou comentari titulat «akí ba empezado la guerra!!», i amb aquest acte performatiu va convertir l'espai del bloc en un terreny de combat.

Aleshores, estimulats pel món del *Warhammer*, van iniciar una batalla cibernetica que qui la guanyava rebia el títol de «Déu perfecte». L'objectiu de la lluita era aconseguir el reconeixement de «dios supremo» per part dels seus lectors i amics. La batalla, que va durar un parell de mesos i uns quaranta posts, va consistir a demostrar que l'altre era imperfecte, i es van dedicar a penjar «fotos patéticas» de l'altre, moltes manipulades amb *photoshop*, amb la intenció de degradar-ne l'aspecte físic. Aquí teniu un exemple d'això que feien (noteu que la fotografia de la imatge 4 no es reproduceix sencera).

En aquest post, el Manuel, a partir d'una fotografia del seu amic i de l'eina del *photoshop*, li va tallar la cara en dues parts. Després, va agafar-li la part esquerra, la va duplicar creant un efecte mirall i li va tornar a enganxar per comprovar si la seva cara era simètrica o no. Al comentari s'inventa que està replicant un experiment científic que prèviament s'havia validat amb la cara de l'actor Paul Newman, internacionalment conegut per la seva «bellesa clàssica», i que el resultat que havia sortit era que les dues meitats de la seva cara eren perfectes, és a dir, simètriques. El Manuel explica que, quan l'experiment es replicava amb la cara de l'Albert, el resultat és el «careto» de la fotografia exposada; una cara poc



0

0



0

1

1



1

[Editar](#) [Denunciar](#)

eso es ser perfecto!! (leer el texto sino no lo entenderéis)

señoras ¡ señores!!! esto ke ben viene dado a ke hicimos un experimento!

Paul newman!!! el hombre mas guapo segun muchos!! cuando se dividia la cara en dos i poná las dos mitades izkierdas uniendo la cara!!! osea para kien no lo entiendá!! se dividia la cara, eliminava la parte derchea! la izkierda la giraba i la unia con la otra izkierda!!!

paul newman! al acer esto la cara le salia exactamente =!!! osea ke era perfecto puesto ke las dos mitades eran =es!!! pero kuando se prueba con aitor!! sucede lo ke veis!!!
xx

bueno!!! espero aberlo aclarado la perfeccion de nuestro amigo!!!!!! ke tengan un buen dia!!!!

2 2

el 18 abril 2008

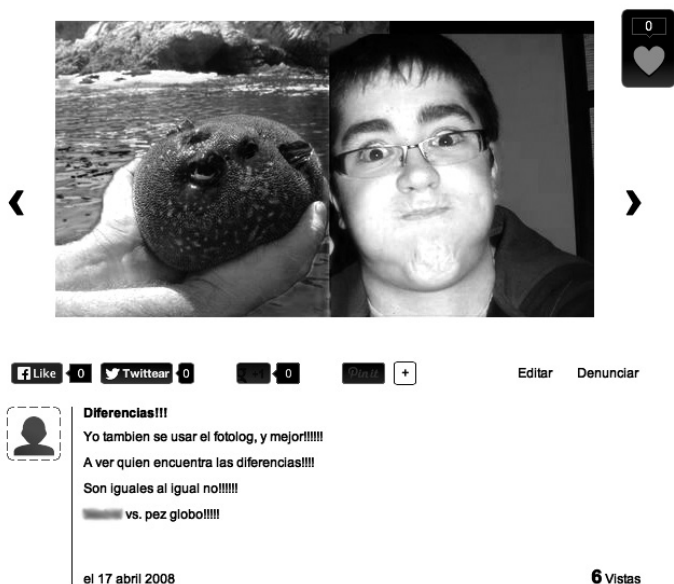
13 Vistas

4. Captura de pantalla al bloc del Manuel

agraciada que no respon als ideals clàssics de bellesa. Tota aquesta argumentació li serveix per convèncer als lectors que l'Albert no es mereix el títol que s'estan disputant. La solidesa de l'argument el porta a acabar el seu comentari amb un nou resultat al marcador: «Manuel 2: Albert 2».

L'Albert, però, com a bon jugador de *Warhammer*, no va donar pas la batalla per perduda i va contraatacar. En aquest cas, dissenya un exercici de «busca les diferències» i demana als seguidors del bloc que busquin les diferències entre un peix globus i la cara del Manuel (imatge 5). Els avisa que l'exercici serà difícil perquè, de fet, no n'hi ha cap.

Aquest tercer tipus d'humor, basat en la mofa, el sarcasme i l'escarni lleugers, està relacionat amb el fet de trencar les convencions socials del retrat i de la fotografia. El que és esperable en un bloc és que s'hi penguin fotografies que generen una imatge positiva de nosaltres i dels altres, i no pas, com fan l'Albert i el Manuel, fotografies patètiques que divulguen imatges negatives dels altres amb la intenció de ridiculitzar-los. Per



5. Captura de pantalla al bloc de l'Albert

suposat, això només té sentit en el context d'un joc en el qual tots els participants en coneixen i accepten les regles tàcites.

Apunts finals

Abans de cloure aquesta ponència, que tenia com a objectiu caracteritzar l'humor d'una colla d'amics a partir de tres exemples representatius del corpus d'anàlisi, caldria ressaltar alguns dels aspectes més interessants de l'humor escrit entre adolescents.

- a. *Les ficcions audiovisuals.* L'humor dels adolescents connecta amb els marcs ficcionals que solen consumir a les Nintendo, a les pel·lícules que veuen, als anuncis, a les cançons que escolten, a les novel·les mediàtiques que consumeixen... En aquest sentit, l'humor dels joves és intertextual (Androutsopoulos 2010), i això fa que el

seu humor sigui especialment complex de documentar i difícil d'analitzar, sobretot quan no es disposa d'informació sociològica sobre com viuen les seves vides i quines són les seves pràctiques d'oci i interessos.

- b. *La multimodalitat*. L'humor escrit dels joves és multimodal perquè recorren a diversos formes de representació de l'experiència còmica a partir del text, la caricatura, la música, la fotografia o els recursos característics del llenguatge del còmic. Per tant, en el procés de textualització de l'humor els adolescents juguen creativament amb diversos llenguatges i recursos semiòtics.
- c. *L'humor com a pont*. Alguns dels textos del corpus (vegeu l'exemple «un atac filosòfic al facebook del Jaime; imatge 3) suggereixen que l'humor té un paper curiós en el diàleg entre algunes de les coses que els estudiants aprenen a les aules i algunes de les coses que fan en el context de les seves xarxes socials.

Finalment, cal dir que el corpus que s'ha analitzat és limitat: es tracta d'un estudi de cas aïllat i, a més, les dades no es van recollir amb l'objectiu d'analitzar-les des del punt de vista de l'humor. Per tant, per arribar a construir, des de la recerca, un retrat més fi i precís de com és l'humor dels adolescents, calen molts més estudis que puguin analitzar-lo en corpus més extensos, que incloguin dades orals i escrites, i que també considerin variables rellevants com poden ser l'edat, el sexe, la llengua, els grups socials i, fins i tot, els nous entorns comunicatius de les xarxes socials.

I, per acabar, una anècdota. Quan estava preparant la ponència, vaig trucar al Manuel per fer-li consultes sobre alguns dels textos del seu bloc i perquè m'ajudés a escollir-ne un de representatiu. Li vaig explicar que estava preparant una presentació per a un simposi sobre teatre i humor, i ell, sempre tan hàbil amb les paraules, em va suggerir un títol: «Pues le podrías poner a tu presentación ¡carpe riem!».

Jo vaig riure de seguida perquè sabia que el lema de la seva colla, la de l'Arnau, durant els seus anys a l'institut, havia estat el conegudíssim tòpic del *carpe diem*.

Nota bibliogràfica

- Ahern, Laura M. 2001. *Invitations to Love: Literacy, Love, Letters, and Social Change in Nepal*. Ann Arbor: University Michigan Press.
- Aliagas, Cristina. 2011. *El desinterès lector adolescent. Estudi de cas de les pràctiques i identitats lletrades d'una colla d'amics des de la perspectiva dels Nous Estudis de Literacitat*. Tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra. <http://hdl.handle.net/10803/48671> (consultat l'11 de novembre de 2012).
- Androutsopoulous, Jannis. 2010. «Localizing the Global on the Participatory Web». Dins N. Coupland, ed. *The Handbook of Language and globalization*, 203–231. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Barton, David, i Mary Hamilton. 1998. *Local Literacies. Reading and Writing in one Community*. Londres: Routledge.
- Baynham, Mike. 1995. *Literacy practices: Investigating literacy in social contexts*. Nova York: Longman.
- Camitta, Miriam P. 1987. *Invented Lives: Adolescent Vernacular Writing and the Construction of Experience*. Tesi doctoral, Universitat de Pennsilvània.
- . 1993. «Vernacular Writing: Varieties of Literacy among Philadelphia High School Students». Dins B. Street, ed. *Cross-Cultural Approaches to Literacy*, 228–246. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cassany, Daniel, Carme Hernández, i Joan Sala Quer. 2008. «Escribir “al margen de la ley”: prácticas letradas vernáculas de adolescentes catalanes». Dins *Actas del VIII Congreso de Lingüística General*. Madrid: UAM. <http://www.lllf.uam.es/clg8/actas/pdf/paperCLG21.pdf> (consultat l'11 de novembre de 2012).
- Cassany, Daniel, i Carme Hernández. 2011. «Internet: 1; Escola: 0». *Articles de Didàctica de la Llengua i de la Literatura* 53: 25–34.
- Davies, Julia. 2006. «Hello newbie! **big welcome hugs** hope u like it here as much as i do! An exploration of teenagers informal on-line learning». Dins D. Buckingham i R. Willett, eds. *Digital Generations, Children, Young People and New Media*, 211–228. Nova York: Lawrence Erlbaum.
- Gillen, Julia. 2009. «Literacy practices in Schome Park: a virtual literacy ethnography». *Journal of Research in Reading* 32: 57–74.
- Ivanic, Roz, i Mary Hamilton. 1990. «Literacy Beyond School». Dins D. Wray, ed. *Emerging Partnerships: Current Research In Language And Literacy*, 4–19. Clevedon/Philadelphia: Multilingual Matters.

- Knobel, Michele. 1999. *Everyday literacies: students, discourse, and social practice*. Nova York: Peter Lang.
- Finders, Margaret J. 1997. *Just girls: Hidden literacies and life in junior high*. Nova York: Teachers College Press.
- Mahiri, Jabari, ed. 2004. *What they don't learn in School. Literacy in the Lives of Urban Youth*. Nova York: Peter Lang.
- Maybin, Janet. 2007. «Literacy Under and Over the Desk: Oppositions and Heterogeneity». *Language and Education* 21: 515–530.
- Moje, Elisabeth B. 2000. «To be part of the Story: The Literacy Practices of Gangsta Adolescents». *Teachers College Record* 102: 651–690.
- Sanz, Glòria. 2008. *Esriptura jove a la xarxa. Exploració de les pràctiques vernacles adolescents a Internet*. Llicència d'estudis, Universitat Pompeu Fabra. <http://www.upf.edu/grael/LC/biblio/gsmem.pdf> (consultat l'11 de novembre de 2012).
- Shuman, Amy. 1986. *Storytelling Rights: The Uses of Oral and Written Texts by Urban Adolescents*. Nova York: Cambridge Studies in Oral and Literate Culture.
- Thomas, Angela. 2007. *Youth Online. Identity and Literacy in the Digital Age*. Nova York: Peter Lang.
- Street, Brian. 1993. «Introduction: The New Literacy Studies». Dins B. Street, ed. *Cross-Cultural Approaches to Literacy*, 1–29. Cambridge: Cambridge University Press.
- Viana, Amadeu. 2004. *Acròbates de l'emoció. Exploracions sobre conversa, humor i sentit*. Quaderns d'art, símbol i pensament 4. Tarragona: Arola Editors.
- Williams, Bronwyn T. 2009. *Shimmering Literacies: Popular Culture and Reading and Writing Online*. Nova York: Peter Lang Publishing.

TAULA RODONA

HA, HA, HA!

Marcel Gros

El primer que vaig fer va ser mirar la definició de 'Simposi': «Reunió de persones de la mateixa professió per parlar sobre temes relacionats amb aquesta, per donar a conèixer els darrers descobriments, etc.».

Ens hem trobat aquí, professionals del riure, per parlar del riure. No em facin riure! Es dona per suposat que la meva professió és fer riure! Treballar el sentit de l'humor. Doncs, això no és del tot cert; la meva professió comporta altres feines.

Què fa falta per estar una hora en un escenari provocant el riure? Primer, crear un espectacle, assajos, improvisacions i esperar que la inspiració et trobi treballant. Un cop tens l'esquelet de l'espectacle, s'ha de vestir: decorats, vestuari, música, etc. En el meu cas, jo sóc el creador, director, intèrpret i productor dels meus espectacles. Quan tens l'espectacle a punt, presentar-lo a fires, festivals, etc.; fer-ne publicitat i esperar que els programadors s'interessin per ell. Si algun programador que ha vist el teu espectacle, li agrada, i s'arriba a un acord, es pot fer el contracte. Per això, et demanen certificats d'estar al corrent amb hisenda, amb la seguretat social; acreditar tenir una pòlissa d'assegurances a tercers; estar al dia del seguiment de la prevenció de riscos laborals; una fitxa a emplenar per la sucursal bancària on t'han de fer l'ingrés reconeixent la teva signatura; enviar un plànol adaptat a cada lloc on s'efectua la representació, amb les necessitats tècniques d'equipaments de llums i so... I el dia de la representació, carregar la furgoneta, conduir fins al lloc (de vegades, moltes hores), descarregar la furgoneta, fer el muntatge de l'escenari, representar l'obra, recollir aplaudiments, recollir riallades i... recollir els «trastos». Tornar a carregar la furgoneta, conduir (de vegades moltes hores), presentar una factura i fer un seguiment acurat per a veure si paguen (de vegades, molts dies, setmanes, mesos...), portar al

dia la comptabilitat i ingressar puntualment l'IRPF i l'IVA corresponent (encara que no hagi cobrat la factura)... Això és el què he de fer per estar una hora en un escenari. De què parlàvem? Del riure...; ah sí... del riure! Del sentit de l'humor!

Fer riure és com a màxim el 10% de la meva feina. Això sí, és la part que més m'agrada! Per aquest 10% estic disposat a passar per tot l'altre 90%. Saben la faula de la cigala i la formiga? Doncs, els que volem ser cigales ens obliguen a ser formigues com a mínim el 90% del nostre temps. És a dir, en aquests moments podria estar en un simposi de transportistes, gestors administratius, bricolatge o el que faci falta. Em centraré en aquest 10% del meu temps que em permet gaudir de la meva vocació. No sé si ja ho sóc, però el que sí sé és que ho vull ser: pallasso! Tots n'hem vist alguna vegada, de pallassos. Cosa de nens, absurditat per a intellectuals, refugi d'ingenus, poesia en acció que no ha trobat sabates de la seva mida o tractament a base de nas vermell... Per a malalts del riure... El pallasso cerca del seu públic una reacció primària, però alhora complexa, el riure! Una reacció genuïnament humana (el riure i la parla ens diferencien dels animals). Un animal no pot fer d'ésser humà, però l'ésser humà pot fer l'animal tant com vulgui. I és aquí on apareix el pallasso, la baula perduda entre la innocència i la bestiesa. El pallasso en si és un comunicador de sensacions. A través dels moviments, la veu, la mirada, la relació amb els objectes, la relació amb el públic. I això s'aconsegueix amb sensibilitat, entrenament i gust per al treball ben fet. El procés assaig-error és d'on traurem els coneixements. Això vol dir que el nostre treball té molt poc de teòric i molt de pràctic.

Per il·lustrar la meva relació professional amb l'humor faré servir un fragment d'un monòleg que vaig escriure i representar en un dels meus espectacles:

La meva relació amb l'humor ve de molt lluny, de naixement. Ho porto gravat a la pell: «humor de madre»; jo, de petit, ja feia molta gràcia!

El meu primer gran humor va ser la senyoreta de l'escola. Jo seia al final de la classe i vingia a riure. Em feia una gràcia... «—¿De qué se ríe Gros? Dígallo alto y así reiremos todos». Però no volia que riguéssim

tots, només volia riure jo. «—Siga así y nos veremos en septiembre». I jo encara reia més! Imaginava les «clases de repaso», ella i jo, sols, a l'estiu.

«Lengua española»: quan arribava allò de «a, ante, bajo, cabe, con, contra, de, desde, en, entre, hacia, para, por, según, sin, sobre y... tras» era com el Kamasutra abreviat:

—¿Y esto son las posiciones, señorita?

—No, son las preposiciones, burro.

Alguna cosa hi havia entre la «senyoreta» i jo; de seguida va voler parlar amb els de casa meva: «—Que vengan tus padres». Doncs, que vinguin... Es van tancar al despatx del director, s'hi van quedar una bona estona i, al final, a mi, em van expulsar; ella es va emportar un disgust, però jo hi vaig sortir guanyant.

Vaig canviar d'escola i el primer dia la vaig veure... una noia. Una noia que em feia molta gràcia; però jo no m'atrevia a dir-li, era un «humor platònic», li feia «cartes d'humor», «poemes d'humor», fins que un dia li vaig dir: «Mira noia, em fas molta gràcia!»; resulta que jo a ella també. A partir d'aquell dia «fèiem l'humor» per tots els racons, «aquí te pillo, aquí...»: un fart de riure... Resulta que a casa seva eren molt seriosos i la van enviar a un internat.

Jo vaig acabar l'escola i què fas... Era l'època hippie; «fes l'humor i no la guerra!», dèiem; vaig anar a Tombuctú, Katmandú, Vilanova i la Geltrú... Tant em «fotia».

I ara ja tinc una edat, passo de tot i això de l'humor només ho faig per pasta! Diuen que és l'ofici més vell del món, «fer l'humor per pasta». I m'agrada fer-ho així, en grup i a les fosques, i quants més millor, sobretot si vaig a taquillatge, si no, ho acabo fent per «humor al arte».

Però jo, com a professional de l'humor, prenc les meves precaucions. Abans de «fer l'humor» em poso això (*mostra un nas de pallasso de goma*). Suposo que saben com funciona. És de goma, t'ho poses a la punta i... no passa res! Sí, hi ha gent que ho fa sense, però ells sabran...!

Això ha estat una mostra de com el pallasso pot jugar amb les paraules. Els pallassos són hereus dels bufons, dels farsants, dels personatges de la *commedia dell'arte*. Formen part d'aquest teatre popular no literari. Són autors del seu propi repertori; per això, observen la realitat per a retornar-la a l'escenari en forma d'espectacle, fent una tria rigorosa i exhaustiva per quedar-se amb l'essència del que és elemental, original i universal. Són testimonis de primera fila de tota «l'eficàcia, la intel·ligència i el glamour» del món que ens ha tocat viure, que és una font inesgotable de

situacions absurdes i incongruents. I tot encaminat a provocar això que metges, psicòlegs i humanistes consideren una teràpia: el riure!

El diccionari defineix el 'riure' com: «moviment peculiar dels músculs facials, especialment de la boca, acompanyat ordinàriament d'una sèrie d'aspiracions i de vocalitzacions inarticulades, parcialment involuntàries en què hom sol expressar una alegria viva i sobtada o com a resposta a les pessigolles». El pallasso té per missió fer pessigolles al cervell.

El riure és una expressió de força, de festa, de crítica i de vida. És una manera de vulnerar les convencions; d'anar contra el tedi, el sistema, la injustícia; però, sobretot, contra un mateix i l'elevat concepte que tenim de nosaltres mateixos. Ens creiem importants i caminem pel carrer amb tota la nostra dignitat, de cop patinem i... patam! Tota la vanitat per terra! Si hi ha gent que ho veu, segur que riuen! I si tu, el subjecte d'aquesta situació, també ets capaç de riure, benvingut al club, acabes de protagonitzar el número més antic de pallassos que existeix.

Els éssers humans comencem a riure als 4 mesos d'edat, fins aleshores no som molt diferents dels altres cadells de mamífer. Als 4 mesos es comença a desenvolupar aquest sisè sentit, el sentit de l'humor, per a mi el millor dels sentits, que s'anirà desenvolupant a través dels anys, encara que la seva manifestació, el riure, s'anirà fonent amb l'edat. Un nen, fins als 6 anys, pot riure 300 vegades al dia, perquè riu de tot i per tot, no es para gaire a pensar si és convenient o no. En canvi, un adult fa intervenir més el seu intel·lecte i com a màxim riurà 100 cops al dia; hi ha casos que no passen de 10 vegades, fins i tot ens podriem trobar amb gent que és capaç d'aguantar-se el riure, i alguns fins fan ostentació d'aquesta habilitat (el que jo em pregunto és si s'aguanten el riure o és que, en realitat, no han entès l'acudit).

Generalment, riure té una connotació de poca-soltada, i riure francament està mal vist. Si rius pel carrer de coses que et fan riure, la gent es pensa que tens algun problema; en canvi, si penses en coses que et posen trist, i fas un posat seriós, la gent ho troba completament normal.

Hi ha psicòlegs que estan emprant una teràpia del riure ensenyant als seus pacients a riure sense ajuda externa, creant la capacitat de rememorar situacions gratificants i utilitzant la ment com una font inegotable

d'humor; i no per escapar-se de la realitat, sinó per afrontar-la. Quan rius, t'aireges, et relaxes i estàs en predisposició de pensar positivament. Ja en civilitzacions antigues es feia servir el riure com a teràpia. En tribus d'indis nord-americans, un dels membres més respectats era el doctor pallasso, que utilitzava el riure per curar. Segons la interpretació freudiana, el riure és la línia més curta entre dues persones. Si jo ric amb tu o de tu, estic permetent que tu riguis de mi o amb mi.

A partir de la meua experiència com a professional, intentaré respondre algunes de les preguntes que avui ens fem aquí. Primer de tot, crec que el pallasso no és només per a nens; el pallasso és un nen! Pren de l'infant aquesta mirada innocent, però trapella, curiosa, i amb ganes de descobrir amb tots els sentits el món que l'envolta. És com un nen que no té vergonya ni de riure ni de plorar, de mostrar-se tal com és: un nen que encara no està del tot adulterat (és curiós que la paraula adult té la mateixa arrel que adulteració. Serà per alguna cosa?)

Crec que els nens i les nenes es deixen quan van a un espectacle, perquè estarien jugant amb les joguines del pallasso. He observat i comentat amb companys de professió que els infants que vénen a veure els espectacles qualificats de familiars són cada vegada més petits; en canvi, almenys en el meu cas, hi ha pares que em diuen que el seu fill o filla ja no vol venir, però ells sí que em vénen a veure. Això ho atribueixo al fet que els nens i les nenes són adulterats abans d'hora; els apunten a tot (idiomes, esports, informàtica, etc.) perquè siguin més competitius, i quan són grans, han de fer el camí a l'inrevés: retrobar novament l'infant que tots tenim a dins.

Aquesta adulteració de les generacions menudes arriba també a influir en el seu sentit de l'humor. Estareu d'acord amb mi que no fa pas tant temps, o sí, segons com es miri, (potser una mica més d'una generació), et regalaven la samarreta del teu equip i una pilota i això servia fins que es feia malbé. Ara regales una samarreta i una pilota, i el primer que faran és mirar la marca i si és d'aquesta temporada. Amb això vull dir que potser ho tenim una mica més difícil per trobar un tema elemental, original i universal que arribi a interessar a l'audiència menuda, sobretot si no ets un personatge famós, d'aquests que surten a

la «tele», els contes o a les pel·lícules. A la cartellera, cada vegada s'ofereixen més contes tradicionals que, si els analitzem mínimament, ens presenten uns valors caducs: masclistes, classistes i monàrquics. El nen o la nena ja no va a participar de la convenció teatral on uns actors, titellaires, ballarins o pallassos representen un espectacle, sinó que el mateix adult que els acompanya al teatre els diu que van a veure la Ventafocs, la Caputxeta, La Blancaneus, etc.; i l'infant es creu que aquests personatges vénen en persona!

El pallasso és, dins el món de l'espectacle, un gènere que sempre s'ha considerat com a residual, poc important, de «per riure». Sempre s'ha valorat més un «teatre literari».

Quan et dediques a fer riure, tothom es veu en cor de dir (quan no ets a l'escenari): «Segur que saps acudits. Fes-nos riure...»; però si ets un actor dramàtic ningú et ve a dir: «Va, fes-nos plorar!». De fet, el que fa un pallasso no suportaria un judici literari, la crítica del seu estil rudimentari i directe és massa fàcil. El que fa un pallasso val el que val el pallasso en í (no podem donar la culpa ni al guionista ni al director, perquè són la mateixa persona). Quan surto a l'escenari, no surto a fer riure. El riure no és un fi, és un mitjà: per comunicar i fer més agradable el camí. En els espectacles sempre procuro fer riure i pensar (pensar mentre es riu o riure mentre es pensa). El que fa riure en si no té cap secret; caure en un parany, per exemple, fa riure: tu hi fas caure algú, algú t'hi fa caure a tu o tu hi caus sol. El parany pot ser el màxim de senzill o complicat que es vulgui: lingüístic, físic, surrealista... Es riu del que es coneix, del que un té referències.

Amb les noves tecnologies ens saturen de sobreinformació i ara costa més trobar un tema universal. Les noves tecnologies també comporten una realitat virtual on la imaginació i la creativitat no hi tenen cabuda ja que t'ho trobes tot fet. Les màquines, d'alguna manera, juguen amb tu!

Als professionals del teatre familiar, per a tots públics, infantil, digues-li com vulguis, se'ns demana que els nostres espectacles tinguin un contingut pedagògic. Pedagògicament parlant, la formació del sentit de l'humor hauria de ser una assignatura que s'estudiés a fons: desenvoluparia d'una manera important la capacitat de resoldre les situacions

HA, HA, HA!...

i afrontar la vida i les relacions amb els altres. Saber riure's d'un mateix ens porta a posar-nos al nostre lloc, no som superiors. Estimular la imaginació per fer riure als altres ens obre la porta a una comunicació més positiva. El riure, el sentit de l'humor, no ha de fer que oblidem la realitat, sinó que l'afrontem d'una manera més positiva. Al matí, quan ens mirem al mirall, posem-nos un nas vermell de pallaso i així, sense dir res, contemplem uns instants la nostra imatge. Si no comencem a riure, ens hauríem de preocupar...

Salut i pallasos!

DE L'HUMOR I EL RIURE

Joan Segalés

D'entrada, permeteu-me fer una afirmació una mica bèstia: NO HEM NASCUT PER A RIURE. Si més no, així ho veiem si ens atenem als fets de quan naixem i morim. Quan sortim del ventre de la mare, si no és que en sortim llençant brams, ens donen una surra al cul per que esclafim el primer plor per mostrar que estem vius, i, quan ens morim, la major part dels presents estan amb posat pesarós i fins alguns ploren.

Si, com es diu tot sovint en el món de l'espectacle, el començament i el final han de ser molt potents i esdevenen importants, i el que passa entremig només s'ha de mantenir de manera suficient per no perdre l'atenció de l'espectador, en la vida ja veiem que el començament i el final són de plors, i l'entremig és per mantenir l'atenció. Avui, precisament, posem l'atenció en l'entremig, i l'important que és l'entremig, que normalment resulta ser el temps més llarg del nostre recorregut vital, i en el qual hi té cabuda l'humor i la rialla.

Si ens atenem a les teories que corren sobre l'humor i el riure, ens trobem amb algunes nocions que ens volen ajudar a entendre el «HA! HA! HA!». Així, es parla de components que intervenen en el riure: el fisiològic (la participació del cos gairebé en tota la seva globalitat), el conductual (pel que suposa de relació amb els altres i la pertinença a un grup), l'emocional (commoció de l'estat d'ànim, conduït bàsicament a una sensació de plaer i alegria) i el cognitiu (participació de la ment en la percepció i interpretació de la proposta que se'ns fa).

També podem distingir diferents dimensions en l'humor: la comprensiva (capacitat d'entendre el que se'ns proposa), l'expressiva (capacitat de dir o representar un acudit o situació amb gràcia —quina decepció sentim quan algú explica un acudit malament!), la creativa (capacitat de generar o crear humor de riure), l'apreciativa (saber diferenciar els

tipus d'humor), la social (no tot fa riure igual a diferents grups o col·lectius, i, fins i tot, pot no fer riure), la reproductiva (capacitat de reproduir de nou un acudit amb la mateixa intensitat —alguns no saben ni tornar a explicar un acudit que els acaben d'explicar), i la defensiva (fer servir l'humor com a escut protector —de manera molt usual, quan es diu una cosa que fereix l'altre, diem que és broma!). Però segur que encara hi podem trobar més dimensions, perquè d'humor no n'hi ha només un. Igual que cadascú riu de manera diferent, segons constitució física, sentimental i mental, també l'humor és propi de cadascú, tot i que ens va molt bé comprovar que n'hi ha d'altres que comparteixen els mateixos paràmetres.

Tot plegat sol reduir-se a tres teories: la de la superioritat (amb l'humor es demostra una certa superioritat sobre els altres), la de l'alleujament (la descompressió d'una certa tensió) i la de la incongruència (la correspondència entre la realitat i les visions i fets sorprenents que s'hi oposen i/o s'hi amaguen). Una terna que podem abstroure en tres paraules: Força-Sentiment-Ment; o també, Tècnica-Sexualitat-Intelligència.

Però comencem a tocar més de peus a terra pel que fa a l'humor i el riure en el món infantil. Us sonen aquestes expressions?: «Porta't bé», «No cridis», «Calla», «Baixa d'aquí», «Fes els deures», «No toquis això», «No em contestis», «No parlis amb la boca plena», «No diguis mentides», «No mengis amb les mans», «Estigues quiet», «No ho trenquis», «No et toquis», «Renta't les mans abans de menjar», «Demana perdó», «Què es diu? Gràcies!», «Abriga't, que fa fred», «No et mosseguis les ungles», «No et mengis els mocs», «Deixa de molestar».

Totes aquestes expressions formen part de l'univers relacional entre pares, educadors i monitors, i fills, alumnes i grups d'esplai. Per tal d'incloure els infants en el col·lectiu concret del que formaran part, anem marcant pautes que els han d'ajudar a situar-se. Curiosament, les més impactants són més negatives que positives (la desgràcia sol resultar-nos més atractiva).

El personatge còmic del teatre, i entre ells el personatge més representatiu, el pallasso, es val de totes aquestes pautes per posar-les en evidència i donar-ne una nova visió. S'enfronta a tot el que és establert per posar

a la llum les contradiccions que es volen amagar. D'aquí ve que a l'infant, o no tant infant, se li plantegen moltes qüestions des del que rep en la vida diària per part dels adults i allò que tot sovint veu en els espectacles. Una funció inequívoca de l'art escènic és la d'obrir la ment a noves perspectives. La relació de la persona, sigui de l'edat que sigui, amb els altres i a tot el que l'envolta, es veu en escena sotraguejada i posada en qüestió. Especialment totes les misèries, desencerts, errors, vicis, judicis imposats, normes intocables, comportaments estrictes, etc. que desenvolupem els éssers humans en el nostre viure, camí amb aspiració d'esdevenir déus. O sigui que el personatge còmic reforça, planteja, qüestiona, replanteja i ridiculitza el nostre comportament i les creences.

Quan l'infant veu fer tot allò que està prohibit o li és manat, representat en escena per algun còmic, alguna mena de convulsió es genera en el seu cervell, perquè riure's del que sigui també ensenya.

Què utilitzem per fer els nostres espectacles?

Quan preparem un espectacle, una de les intencions més rellevants és la de fer riure amb coses que nosaltres mateixos hem creat; és a dir, no copiant els altres, ja que més aviat defugim allò que ja hem vist fer. Això sí, de vegades ens hem inspirat en coses ja existents o que hem vist o viscut. El més important és l'estil, el segell propi que posem en la manera de fer.

L'observació és diària i contínua, i alguna vegada podem explicar quin ha estat l'origen d'una idea, però majoritàriament no.

El que ens ha funcionat molt bé per preparar situacions còmiques és haver rigut molt primer nosaltres. Els entrebancs i les preocupacions, o els diversos temes que s'han entravessat en la preparació d'una obra, no han ajudat a crear el clima adequat per poder fer riure, si abans no hem sabut reconvertir-ho amb enginy.

El que ens ha proporcionat més material d'informació, sigui el tema que sigui que hem afrontat, ha estat la relació entre les persones juntament amb les misèries o petites i grans tragèdies a les quals ens enfrontem diàriament tots plegats.

Els àmbits o conceptes que ens ajuden, tant per a públic menut com adult, són els mateixos; només cal tenir en compte la capacitat diferenciada de percepció del col·lectiu a qui va dirigit l'espectacle, sigui per edats i grups, o bé per països.

El moment més rellevant és el de la inspiració no volguda en què les idees han de convertir-se en acció, en el moment de la improvisació sobre temes, objectes, personatges..., quan per nosaltres mateixos apareix la descoberta, la sorpresa. Especialment, ens resulta molt fructífer fer xocar dues idees o materials que aparentment no tenen res a veure entre si. De vegades, pot passar molt de temps abans no aconseguim resoldre una qüestió plantejada i trobar-li el desllorigador. El resultat posterior pot esdevenir el moment més brillant.

La facilitat és a l'abast de la majoria, la singularitat i l'originalitat, en canvi, requereixen molt de rigor i aplicació. D'aquí ve que cal que hi hagi molta artesania d'ofici, temps i dedicació. Si no, ens movem fàcilment en la vulgaritat, en la repetició del que han fet els altres.

Què pot fer riure als nens?

La sorpresa; l'insòlit; el disbarat; l'inesperat; les exageracions; l'equívoc; la inversió; les transgressions de les normes lingüístiques, lògiques i socials quotidianes; l'ambigüitat; les situacions impredecibles; les paraules inesperades; els finals sorprenents; les imatges xocants; les entremaliadures; els errors o les equivocacions; els temes tabú, prohibits o escatològics; les crítiques o burles a l'autoritat; l'absurd; la ironia; la paròdia.

El món dels infants no està tan allunyat del món dels adults (ja que aquests marquen els propis paràmetres), però sí que dependrà de cadascú, dels coneixements que tingui, dels contextos, de la pròpia capacitat d'humor... Depèn, en definitiva, de la capacitat de joc (paraula que entronca directament amb jocós, és a dir, divertit, graciós). I normalment vindrà donat per la manera d'afrontar la vida. El personatge còmic es pren molt seriosament la vida, tant, que esdevé un il·luminat. D'aquí ve la seva excentricitat, la seva proximitat al boig. Qui «fa» el pallasso s'ho mira tot amb uns altres ulls, però aquell que «és» pallasso viu la vida fora

de la dimensió socialment admesa com a normalitat (qui intenti seguir un pallasso-pallasso en la vida diària pot quedar esgotat en l'intent, ja que res és normal i tot, tot, segueix uns ritmes i unes vies extemporànies).

Fa dues setmanes, sentia en un espectacle per a tots els públics una actriu que deia «ric-ric-ric» i «feia un grill». Un nen d'uns 6 anys al meu darrere preguntava a la mare: «Què vol dir 'ric-ric-ric' i què és un grill?». O més d'una vegada he sentit l'expressió, davant l'acció d'un actor còmic o un pallasso, «què fa, ara?» formulada per un infant. Pot ser oportú que es faci preguntes, perquè si algú les hi contesta adequadament potser aprendrà alguna cosa més. Però també pot ser una manera de desconectar perquè no pot seguir l'acció. I això sí que és fatal. Tot seguit us presento dues afirmacions fetes per dues nenes de 10 anys, una al costat de l'altra i amb perspectives ben diferents. Quina us fa més gràcia?

—L'escola és una merda! Quin pal!

—Jo em quedaria a dormir a l'escola. M'agrada molt.

En un altre moment podem intentar parlar de mecanismes per crear acudits i situacions còmiques. Una conclusió a l'avançada: no és fàcil. I, si no, busqueu quants llibres hi ha que expliquin com es fa humor còmic. Bàsicament només trobareu reculls d'acudits (alguns dels quals pot ser que no us facin gens de gràcia perquè van molt lligats a una època, un context i una manera de veure les coses; també hi té a veure la manera d'explicar-los), reculls d'entrades de pallassos que han esdevingut clàssiques (com *Les entrades clownesques* de Tristan Rémy) o enregistraments de lliçons còmiques (com la de Rowan Atkinson amb el títol de *Comèdia visual* i enregistrada per la BBC).

És molt bo veure i reveure, dins del possible, el que han fet altres per inspirar-se i aprendre'n. Malgrat això, ningú no us estalviarà la feina de provar i provar, i comprovar davant d'alguna mena de públic si allò que heu pensat i preparat obté resultats positius. Haureu aportat alguna novetat?

El riure i l'humor són fonts inesgotables de coneixement, de noves perspectives i descobertes. I l'entremig de què parlàvem al començament haurà valgut la pena ser viscut. QUE AVORRIT, SI SEMPRE PASSA EL MATEIX!

HUMORTAL O ELS LÍMITS DE L'HUMOR

Ferran Aixelà

Què passa quan veiem el mateix esquetx repetit un i altre cop? El primer cop rius, fa gràcia; el segon potser també; però quan passen 35 persones a fer el mateix esquetx, a la quarta o cinquena vegada, ja no fa gens de gràcia. Però, de tant en tant, veus una o dues persones, la que fa 16 o la que fa 21, i aquella et torna a fer riure, i... per què? Doncs, perquè aquella persona que ha fet allò ho ha fet amb plaer, i és una cosa que es contagia. Aleshores, com a mitjà de comunicació, el riure és això: si jo aconseguixo comunicar-me rient, i si el riure es contagia, ja ens estem comunicant. És curiós també que només en català i castellà s'utilitza, per fer la nostra feina, la paraula «actuar», quan de fet en anglès és «to play» i en francès «jouer», i hauria de ser això: el nostre mitjà és jugar. Si jugues, tornes a allò que els adults hem anat deixant a poc a poc: l'infant que tenim a dins. I aquell nen, en aquell joc, fa que ens comuniquem i que riguem, i és molt important no perdre mai el joc, de la mateixa manera que, quan fem animacions musicals, veus pares ballant amb la canalla; en aquell moment, aquells pares estan educant la canalla, i se n'haurien d'adonar, d'això. Quan estàs a punt de fer una animació musical i veus que hi ha pares que simplement estan allí, al costat, mirant com el seus fills ballen, aleshores penses: malaguanyat. Perquè és una estona en què un pare pot estar amb els seus fills, educant-los; pot ballar amb ells, jugar, tornar a riure; i aquests moments crec que és important que hi siguin. Això només us ho volia dir com a introducció a partir de les coses que he anat sentint.

Però jo venia a parlar-vos d'un espectacle que tenim com a companyia i que es diu *Humortal*. És un espectacle de quatre enterradors i un taüt,

NOTA: Aquest text correspon a la transcripció de la intervenció de Ferran Aixelà a la taula rodona.

i qüestiona els límits de l'humor: fins on riu la gent. En aquest espectacle, que és sense paraules, els enterradors porten el taüt i, al cap d'una estona de passejar-se pel carrer, improvisant amb els objectes urbans i les persones que es van creuant, s'adonen, un cop ja han trobat el lloc per fer l'enterrament, que no hi ha cap mort a dins. En veure que no hi ha mort, han de buscar-ne un entre el públic, ficar-lo al taüt i celebrar el funeral. I aquest és l'espectacle, tan senzill com això. Amb aquest espectacle hem tingut la sort de viatjar força. Posaré tres exemples (Cadis, Jordània i Corea) per veure les reaccions tan, tan i tan diferents d'uns llocs i altres. És fascinant.

A Cadis, tot el que és la superstició de la mort ho porten molt malament; tant, que va ser treure el taüt i el director del festival va arrencar a córrer. Ell ja havia vist l'espectacle per internet per poder-lo contractar, ja sabia de què anava; però trobar-se el taüt, allí davant, el va esgarriar. De fet, a nosaltres també ens va passar: vam adquirir els taüts d'una funerària que tancava, o sigui que al local hi ha, ara mateix, quatre taüts. I els que no van arribar mai eren uns taüts infantils...; és clar, aquí la gent, en sentir taüts infantils, ja s'enfonsa, no fa gràcia; però no deixa de ser una caixa de fusta... De fet, el taüt que ara portem per fer l'espectacle és desmuntable, fabricat per nosaltres, per així poder-lo facturar bé als avions; per l'aparença exterior, sembla un taüt, però està construït per nosaltres. El primer dia que vam tenir el taüt al local ens el vam mirar amb molt de respecte; tots ens vam voler fer la foto a dintre; ens hi vam voler ficar, algú s'hi va atrevir, algú altre no, perquè és, simplement, un tema tabú. Ara ja no, per a nosaltres ara ja és com un armari, un moble més. De fet, quan va morir el padrí (que en lleidatà és l'avi) d'un dels membres del grup, del Jaume Jové, van haver de portar el taüt a casa, perquè es va morir en un poble i això es fa habitualment. Aleshores, el Jaume es va trobar en la situació que ell havia fet el mico amb el taüt i aquell dia s'havia mort el seu padrí. Segons ell, el fet d'haver fet *Humortal* el va ajudar a acceptar aquest pas com un pas més natural. A Cadis ens va passar això: el festival va anar molt bé, però a la gent li feia cosa apropar-se al taüt, se n'allunyava bastant. De fet, abans d'anar-nos a canviar i posar-nos el frac —que és com anem vestits—, hi havia un grup de gitanes que venien

romaní. Ens tocaven i intentaven, de totes totes, vendren's-en, i nosaltres que els dèiem: «Que no en volem, no en volem»; i al final els vam dir: «Un moment que anem a buscar els diners i ara venim». Llavors vam sortir amb el taüt i les gitanes, en veure'l, van arrencar a córrer ben lluny.

A Jordània, el que ens va passar amb aquest espectacle és que no el vam poder fer ni un sol cop. M'explico: l'espectacle té dues parts, la itinerant i la fixa on hi ha tot un seguit de gags fins que t'adones que no hi ha el mort... La part itinerant, sí que la vam poder fer, perquè caminem, pugem el taüt en un autobús, entrem a les botigues...; però la part fixa no la vam poder fer en cap moment, perquè estàvem fent una manifestació pública i això, allà, no està permès. A Jordània hi ha una dictadura i les manifestacions públiques estan prohibides. La gent se'ns va tirar a sobre i va començar a utilitzar el taüt com si fos un tambor; tothom va començar a fer molta festa; tanta, que no vam poder acabar mai l'espectacle. En un altre lloc de Jordània, un ens va tirar un caragol d'aquests grossos amb violència perquè ens havien confós amb jueus, i es veu que allí el jueu està considerat un monstre; no un ésser humà amb una altra creença religiosa, sinó directament un monstre, de manera que un dels components del festival ens va dir que allò que havíem fet havia estat genial, perquè havíem fet veure a molta gent que un jueu —tot i que nosaltres no n'érem, de jueus, però és igual— no era un monstre, sinó una persona que pensava diferent.

A Corea, pel carrer, la gent reia; però només els homes, les dones intentaven no riure i es tapaven la cara. Hi ha un moment en què sempre agafem una persona del públic i la fiquem dins del taüt. Sempre és una noia. Fem tot un seguit de gags: agafem un noi, diem: «No, un noi no!», i llavors agafem una noia que estigui bastant bona i diem: «Sí, sí, sí...», l'agafem i la posem dins del taüt. Fins aquí tot va anar molt bé, el públic va respondre molt bé i va aplaudir molt; però just en el moment que la vam treure del taüt i li vam fer dos petons la situació va canviar. La reacció del públic va ser... com si l'haguéssim violat! Fer dos petons en públic, a Corea, no es pot fer. Nosaltres no ho sabíem, érem allà i vam fer allò que fem sempre, dos petons al participant. I en aquell moment tot el públic va fer el gest de tirar-se a sobre nostre amb les mans: va ser molt intimidador. De la

mateixa manera que un company de professió ens va explicar una anècdota sobre una actuació a Xina: mentre s'estava esperant per començar l'espectacle (encara no era l'hora), s'apropava als nens i els deia amb el gest d'agafar-los el nas: «Ai que t'agafo el nas, ai que t'agafo el nas!»; després, va descobrir que justament aquest gest, en xinès, significa follar, i per aquest motiu veia que els pares agafaven els nens i se'ls emportaven; el «tio» flipava i no ho entenia, però, és clar, els estava dient: «Ai que et follaré, ai que et follaré!». Imagineu-vos que passa el mateix aquí, que ve una persona a actuar i a un munt de canalla els fa (*gest de follar*); evidentment els pares agafen el nen i se l'emporten.

I tornant a Cadis, una altra situació molt divertida que ens va passar va ser que agafem una noia per ficar-la a dins del taüt, la noia primer s'hi nega (normalment, la gent s'hi nega), però la fiquem dins del taüt, el tanquem i, de sobte, comença a sonar-li el telèfon mòbil; era la seva amiga des de fora, mig plorant, i dient-li: «Tía ¿estás bien, estás bien, estás bien?». I va esclatar el riure. Per tant, tot això bàsicament ho he explicat per dir fins on són els límits del humor. Ara, per a nosaltres, per exemple, el tema de la mort, pel fet d'haver-lo tractat tant, ja no és cap tabú. Evidentment, quan es mor algú, fa pena, sap greu, i si és algú estimat, plorem; però per què hi ha aquest tabú? Fins on són els límits de l'humor? Podem arribar a riure d'això? Molta gent, després de veure l'espectacle, ens ha acabat dient que, gràcies a *Humortal*, ha pogut perdre una mica la por al tema de la mort i el tabú d'una caixa de morts, que no deixa de ser una caixa de fusta.

DEBAT

MARIA CODINACHS: Gràcies, Ferran, per aquest viatge i per donar-nos a conèixer aquests diferents codis de l'humor. Es veu que en alguns llocs té una altra acceptació.

JOAN SEGALÉS: Em deixeu dir-vos dues coses? Una referent a internet; m'ha encantat tot aquest tractament del tema, de com el joves entren en el món de la xarxa que a alguns de nosaltres ja ens queda una mica així així, oi? Ja hi treballem, ja; però ens queda una mica lluny. M'agradaria llegir-vos una cosa d'això que tinc aquí, del que pot significar l'internet en una altra dimensió, sobretot per a gent que potser ja és més de la nostra edat. Això ho expliques a un nen i... La capacitat de comprensió dels nens és molt gran, molt; fins i tot abans, quan estàvem veient la representació sobre la peluixologia, de seguida es notava que hi havia coses que potser encara no les havien dit i ja les sabien. Ostres, la imaginació corre molt; és increïble la imaginació que tenen els nens... Però, tornant al que us deia: dues actituds distanciades en l'edat de dos fets vinculats amb la informàtica i la tecnologia. És només un exemple, no l'hem fet en cap espectacle; però, fins i tot, potser algú de vosaltres el coneix:

—Pizzerias Google?

—Bona nit, senyor.

—Pizzerias què?

—Pizzerias Google, senyor. Què voldria?

—Però no és el telèfon de la pizzeria... Puntual, La Puntual?

—Sí que l'era senyor, però Google va comprar la cadena de pizzerias i ara és el servei més complet, ha completat el servei.

—Bé, pot prendre'm nota, si us plau?

—I tant, senyor Puig. Desitja el de sempre?

—El de sempre? Em coneix? Sap el meu nom?

—És clar, per l'identificador de trucades. D'acord amb el seu número de telèfon, sabem que les altres cinquanta-tres vegades que va trucar per fer una comanda, sollicità pizza quatre formatges i calabresa.

—Caram! No me n'havia adonat; vull això mateix.

—Puc fer-li un suggeriment?

—Oi tant! Que té pizzes noves?

—No, però volia suggerir-li la de *ricotta* i la de *rucola*.

—*Ricotta*? *Rucola*? No, odio aquestes coses.

—Però, senyor, és bo per la seva salut; a més a més, el seu colesterol no està bé.

—Què?

—Tenim la informació del laboratori on es fa els exàmens; hem creuat el número de telèfon amb el seu nom i hem vist el resultat de les proves.

—No vull pizza amb herbes; em prenc la medecina pel colesterol i santes pasqües! Menjo el que vull.

—Ho sento, senyor; però crec que no s'ha pres la medicina, darrerament.

—Com ho sap? M'estan vigilant sempre?

—Tenim una base de dades de les farmàcies de la ciutat. La darrera vegada que va comprar la medicina per al colesterol va ser fa tres mesos, i la capsa té trenta comprimits.

—Ospadré! Com ho saben, això?

—Per la seva targeta de crèdit.

—Com?!

—Vostè sempre compra a la mateixa farmàcia, que li fa descomptes si paga amb la targeta de crèdit del seu banc. Segons la nostra base de dades, no registra despeses a la farmàcia des de fa tres mesos, però sí en altres comerços, fet que indica que no l'ha perduda.

—Ah! I no pot ser que pagui en efectiu?

—Vostè paga nou-cents euros mensuals en efectiu a la senyora de la neteja de casa seva, i la resta de despeses les paga amb la targeta.

—Com sap què guanya la senyora de la neteja?

—Pels descomptes de jubilació, senyor.

—Vagi-se'n a fer punyetes, escolti!

—Ho sento, senyor; però tot em surt aquí, a la pantalla. Tinc el deure d'ajudar-lo; crec que ha de tornar a programar la consulta que es va saltar amb el seu metge i portar-li els resultats de l'anàlisi que es va fer el mes passat perquè li ajusti la medicació.

—Mira, maco, estic força podrit: d'internet, de les computadores, del segle XXI, de la manca de privacitat, de les bases de dades, de vostès i, és més, fins d'aquest país!

—Però, senyor...

—Prou! Me n'aniré, i ben lluny d'aquí, a la quinta punyeta, si és necessari; però, això sí, on no hi hagi ni internet, ni computadores, ni telèfons mòbils, ni gent que vigili tot el temps.

—Ja ho entenc...

- Usaré la meva targeta de crèdit per darrera vegada i serà per comprar un bitllet d'avió per anar-me'n a... la porra!
- Bé, senyor Puig, no es posi així...
- Pel que fa a vostè, pot cancel·lar la meva pizza.
- Perfectament, es cancel·la. Una cosa més, senyor.
- I ara, què carall vols?
- Senyor, li suggereixo, si vol viatjar, que ho faci dins de la Unió Europea.
- Com? I a tu, què caram t'importa on me'n vaig!
- És que el seu passaport va caducar fa 3 mesos.

Ara poso un segon exemple, però no tan llarg: nosaltres estem fent una activitat per a escoles, per a alumnes de sisè de primària, i dins d'aquesta activitat intentem que la gent s'aficioni a escriure, llegir i coses d'aquestes. En un dels moments els diem: «Farem una acció i vosaltres l'heu de continuar, escrivint. Nosaltres la fem gestual i vosaltres la feu escrita». L'acció consisteix en un tipus, és igual qui, a qui se li comença a espatllar tot: l'ordinador, el telèfon, la televisió, la wii, el lector, el mòbil... tots els aparells. És molt curiós veure el resultat de com continuen els alumnes. Hi ha un moment en què parem i els demanem: «I ara, vosaltres, què faríeu?». El 60% aniria a comprar un aparell nou; hi ha un 20% —aquests són els correctes— que diu: «Jo me'n aniria a fer els deures, si se m'ha espatllat tot. O me'n aniria a jugar amb els amics»; i l'altre 20% diu que se suïcidaria. És molt bèstia, no?

M. CODINACHS: Molt!... D'acord, alguna cosa més?... Marcel?

MARCEL GROS: Sí, no; així, per improvisar, no, però com que tot anava lligat amb el tema del teatre per a infants, jo crec que els que fem teatre per a infants gairebé estem obligats, a part de fer un espectacle, que la cosa sigui pedagògica, oi? Jo només volia dir que l'humor en si, i ja s'ha vist en totes les ponències, ja és prou pedagògic. Vull dir que, si tu cultives el sentit del humor, el primer que aconseguiràs és riure't de tu mateix, és a dir, no et creuràs superior a ningú i la relació amb els altres serà més fluida, més planera... Amb un somriure et comuniquis abans i, si comences a pensar coses per fer riure als altres, ja estàs desenvolupant una part de la teva intel·ligència, que comporta

barrejar les emocions amb la ciència, barrejar tota la realitat i la ficció... Perquè l'humor no deixa de ser aquesta línia tan fina, oi? Que si no hi arribes... ai, ai, ai; i, si et passes, queda groller, xaró, ridiculitzant l'altre i tal... Ara bé, si estàs aquí dalt, a l'escenari, és l'equilibri perfecte per relacionar-te amb el món, amb la gent i amb tot plegat. És això.

- J. SEGALÉS: Jo només afegiria que em sembla que els nens es mereixen que tractem tots els temes, perquè n'hi ha alguns que semblen allò que dèiem abans, tabú; però hi ha temes que precisament l'humor i els tabús els van perfecte, i als tabús també els va perfecte que existeixi el riure, perquè en cada tema d'aquests tabú alguna cosa cau. Ni que sigui l'escatològic, l'escatofília, l'escatologia, etc. Les normes són el millor sistema per carregar-se l'humor. Qualsevol que aixequi el cap...; nosaltres mateixos, que estem aquí en aquests moments, som observats per tots vosaltres, i cadascú pot pensar el que vulgui; algú pot pensar: «Bah! Quin desastre, aquest. Mira quin pentinat i quins pantalons que porta, mare meva!». És a dir, el que es posa a davant immediatament és passat pels raigs X de la nostra visió: «Aquest noi podria haver vingut amb una samarreta millor; mira les arrugues de la camisa; i com parla aquell; i mira, no sap ni el que diu...». És increïble; qualsevol que es posa al davant... pam! A l'acte ens fixem en tot: com ha posat les cames, quines sabates porta, tot...; avui no s'ha afaitat; tu, quant temps fa que no va a la perruqueria?... Tot això ens passa pel cap i són tot d'imatges que, és clar, una cosa és saber-les transmetre cap enfora i... riure. La llibertat, la llibertat de poder tractar tots els temes. Recordo un temps, quan era director artístic de la Mostra d'Igualada, en què hi havia un tema que costava molt: els espectacles que van proposar precisament sobre la mort, sobre la violència entre alumnes, etc. Molta gent deia que no, que no hi podien ser; a la Mostra d'Igualada; eren temes tabú, no es podien tocar. I, en canvi, els nens ho necessiten, és més: ho viuen, a les escoles viuen tot això, la violència que hi ha entre uns i altres...; i tenir la perspectiva que no són únics, o sigui, el nen que pot veure que en un altre lloc n'hi ha un altre que també pensa com ell, diu: «Ostres, si no sóc sol!». O pot veure un mort... Tot això s'ha de viure en un espectacle infantil! Evidentment,

si nosaltres ho fem en clau d'humor, serà «humortal». Però has de tenir la llibertat de poder tocar aquests temes, perquè els tenen vius, formen part de la seva vida; no els ho podem amagar, això.

FERRAN AIXALÀ: Jo només volia comentar que fins a quin punt, en l'espectacle que hem vist dels peluixos, en el moment en què han començat a parlar de com es reproduïen els peluixos o els virus petits, l'Èbola i tot això, a quantes escoles les professores no haurien agafat els seus nens i haurien marxat? En canvi, els nens ho estaven vivint d'una forma molt natural. És curiós, és un espectacle que potser els adults s'escandalitzarien molt més que no pas la canalla. Quan han demanat: «Com ens reproduïm?» I aquell xaval ha dit: «Amb una microcèl·lula», jo em partia el cul de riure; aquesta paraula, a la seva edat, no l'havia après mai, jo. Ha sigut fantàstic, ha sigut un exemple molt bo; com a professionals, almenys jo, he trobat fantàstic veure la reacció d'aquella canalla, tan natural... Quan segurament, si això es passés per la televisió, la cadena Interconomía diria: «los catalanes enseñan a sus hijos a follarse los peluches».

JORDI CARDONER: He de dir que abans de ser actor vaig ser professor de biologia, així que per a mi és important parlar de la reproducció. M'ho passo molt bé. Tanmateix, també té el seu costat pedagògic. En l'obra no apareix tot el que m'hagués agradat fer. Volia fer-hi sortir el Kamasutra, perquè en l'exposició que acompanya l'espectacle hi ha imatges de postures, és a dir, de com abraçar un peluix...

M. GROS: Jo crec que el seu espectacle ha estat un exemple de com el riure no és el fi, sinó que és el camí. A través dels peluixos, ens ha estat explicant moltes coses, igual que a través de l'humor que feia servir, que és per on transitava per comunicar-se bé. Els professionals de l'espectacle de l'humor no sortim a fer riure, això només és una manera de comunicar altres coses. I, parlant dels peluixos, es pot tractar tot això. Per a mi, ha estat un exemple de començar el matí dient «guaita què passa, on es pot arribar».

M. CODINACHS: Sí, oi? Hem començat amb l'amor del peluix i acabem amb l'humor dels que saben estar molta estona a escena, improvisant. Podríem estar aquí, amb ells, hores i hores i hores. Hi ha algú

que voldria dir o afegir alguna cosa provocada pel que ens han despertat aquí, a la taula?

J. CARDONER: Jo voldria afegir una cosa. A França, d'escatologia, no n'hi ha; ni en els contes per a infants, ni en els espectacles per al públic jove... Sí que hi ha coses de pets, caques i totes aquestes coses; però a França, en el teatre, no es tracten aquests temes. Apareixen en els còmics, etc.; però, en general, és quelcom que més aviat s'amaga.

J. SEGALÉS: Però, per què? És bo o dolent?

J. CARDONER: No ho sé. Però no ho estic jutjant, d'acord? Només és una constatació. Aquí teniu el caganer, el caga tió... A França no em puc imaginar tot això al teatre, seria molt xocant. Igual de xocant com abraçar una noia al Japó.

M. CODINACHS: Sí, exacte. Abans ho explicava en Ferran, amb la manera de veure l'humor a través de la mort i amb l'exposició que ens ha fet del seu espectacle d'humor al carrer des de diferents angles o perspectives de cultures diferents. És molt divertit, és molt divertit estar aquí. És una gran sort poder passar estones parlant de coses com el riure, la primera rialla, la rialla conjunta... Tant de bo poguéssim agafar tots junts un bon mal de ventre de tant riure i acabar per terra, revolcar-nos de riure, convertir aquesta taula rectangular en una taula rodona...; en fi, que la imaginació, el riure, les ganes de provocació, en resum: la vida, el dia a dia es traspassi al teatre, a les condicions i convencions teatrals, i ens posem a improvisar, més ben dit, que es posin ells a improvisar i ens ho puguem passar molt bé rient; també de nosaltres mateixos, eh? Perquè podríem arribar a riure també del paper que estem fent ara, oi? Ha, ha, ha!

F. AIXALÀ: Si em permeteu, per acabar, només volia dir una cosa que no té res a veure amb l'humor. És una pregunta que ens van fer un cop. Si mai et pregunten: «Escolta, tu vius del teatre? Es pot viure del teatre, avui en dia?». Un dramaturg paraguaià ens va dir que sí, mai ens preguntaven això, havíem de fer la comparació següent: si tu t'estimes la teva parella, et plante ges viure *de* la teva parella? No: et plante ges viure *amb* la teva parella. Per tant, si mai us pregunten si viviu *del* teatre, digueu que no, que viviu *amb* el teatre!

RESUMS DEL COLLOQUI

MERCÈ BALLESPÍ: Continuem ara amb el resum de la jornada d'avui d'aquest IV Simposi sobre el teatre infantil i juvenil. I, per començar, apellem al diàleg donant-vos la paraula, a vosaltres espectadors i participants. Es tractaria de fer una mica de reflexió de tot el Simposi, una mica de resum de tot plegat, si voleu començar vosaltres... El que hem vist aplega una gran diversitat. Justament ara ho comentàvem amb les professores del Col·legi Montserrat, que han vist molta diferència entre el plantejament d'un i altre espectacle, així com entre tota la part del matí i la de la tarda. La taula rodona ens ha donat una visió més propera a la praxi: el dia a dia de la professió que es dedica a crear humor. I la part de la conferència i de les ponències ens ha enriquit tant en l'aspecte teòric com en la part de coneixements que ens permeten crear aquest món humorístic. Però hi ha aquesta unió entre la part més acadèmica i la part més pràctica, que pensem que és força enriquidora i que esdevé un component del teatre infantil que, evidentment, no podem obviar. No sé si en Jordi vol fer alguna puntualització al respecte...

JORDI AUSELLER: No, més aviat jo us donaria la paraula a vosaltres. No sé si heu tingut l'oportunitat de conversar o dialogar mentre dinàveu o fèieu el cafè; però estaria bé, per cloure aquesta jornada, que intercanviéssim unes quantes idees. Potser hi ha hagut alguna ponència o comunicació que us ha cridat especialment l'atenció o us ha despertat la reflexió... Si hi ha algú que vol dir alguna cosa, endavant.

MESTRA 1: Res en concret; però les ponències han estat totes molt bé, totes. Sí que, a l'hora del dinar, hem fet molts comentaris sobre l'humor (suposo que com tothom) i de com n'és d'important, sobretot avui dia, tenir-lo present a les nostres vides. Després, també hem parlat de les actuacions, tant la del matí com la de la tarda, i ens hem adonat de com d'enriquidores han estat i alhora diferents; però totes dues molt completes. La segona obra ha estat tota una experiència per als nens; em pensava que es cansarien, perquè m'ha semblat que per als nens era una mica llarga, però he vist que anaven seguint el fil. Aquest tema, amb aquesta edat, no l'hem treballat a l'escola i em pensava que es perdrien, però no, han anat seguint.

M. BALLESPÍ: Sí, en teoria, serien un públic massa menut per entendre un *Hamlet*.

MESTRA 2: De fet, tota la part d'humor que hi han posat ha estat el que ha fet que l'obra fos interessant, perquè *Hamlet* en si, la història... vaja! Però, en intercalar, a més, tota la resta: el ball; la música, ara clàssica, ara moderna, ara no sé què... Els nens s'hi han enganxat.

MESTRA 1: I amb quina facilitat passaven d'un quadre a un altre! D'allò còmic a la realitat, per després tornar a enganxar el fil tràgic i seriós...

M. BALLESPÍ: Exacte, la realitat i la ficció escènica. Per als alumnes de teatre també és molt interessant, des del punt de vista interpretatiu, passar d'un estat a un altre: ara sóc jo (o representa que sóc jo), ara sóc el personatge...

MESTRA 3: A mi, el que m'ha cridat l'atenció ha estat, sobretot, l'espectacle dels peluixos del matí. A l'escola de Cerdanyola anem molt sovint al teatre, i sí que és veritat que vénen molts grups i hi ha obres fetes per nens, però aquesta encara no l'havíem vist. M'ha xocat molt el tipus d'humor que els nens hi han vist. Per exemple, tot allò de les fotografies ho han entès molt bé. I, tot i que crec que ells no n'eren del tot conscients, s'hi han enganxat molt bé. I després, també, les preguntes que feien m'han fet molta gràcia. Quan algú ha dit: «Existeixen aquests virus?». Han entrat totalment en la història! Això m'ha cridat molt l'atenció.

J. AUSELLER: Sí, ha estat un bon espectacle per començar la jornada, perquè ens ha fet entrar en una dimensió de comicitat que potser cap de nosaltres podíem sospitar.

MESTRA 1: Jo trobo que aquesta és una obra feta i pensada per als nens. I a mi ja m'ha passat alguna vegada, sobretot abans, quan portava les meves filles al teatre, que en una obra per a nens els grans, de vegades, ens cansem i pensem «bé, va, esperem...»; et trobes que estàs allà, com de compromís; però amb aquesta no estàs de compromís: hi ets! Es pot representar per a nens i per a grans; la fan amb un públic adult i agrada, també.

M. BALLESPÍ: El meu parer és que l'actor, en Jordi Cardoner, s'ha posat el públic a la butxaca als primers cinc minuts d'espectacle. Tot i la difi-

cultat de la llengua, que no s'ha notat. Hem notat la diferència entre el seu català i el que feia servir a l'escena després, quan en Ramon Llímós ens ha fet la traducció de les seves paraules en francès.

MESTRA 3: Jo, al principi, pensava que parlava així de broma, vull dir que feia veure que era estranger...

PARTICIPANT: No sé si són coses diferents o tot és el mateix, però és per aportar alguna cosa més. Al matí es deia que l'humor és una forma de veure el món o una manera de veure la vida, i jo crec que l'humor, en el teatre infantil, és un vehicle per explicar històries, potser més complicades o més farragoses; a través de l'humor es pot veure tot des d'un punt de vista més lúdic. No sé si és el mateix o no, o si teniu una altra opinió; però penso que l'humor, en el teatre, és un vehicle.

J. AUSELLER: És un vehicle, certament. I, a més a més, connecta amb el que dèiem del joc, amb el *play* o el *jouer*; precisament abans comentàvem que hi ha llengües que fan servir aquest verb per dir 'actuar'. L'humor també és un mitjà per transmetre, per transformar una història, per exemple una història com *Hamlet* que és una tragèdia. A partir d'això, ens podríem preguntar si és possible escriure tragèdies amb humor. Jo crec que sí, perquè l'espectacle que hem vist avui aquí n'és un exemple clar.

JOAN SEGALÉS: Oi tant! Shakespeare juga amb la tragèdia per fer humor i amb l'humor per fer tragèdia: una constant barreja d'elements que no deixa de ser la vida mateixa. Em fa gràcia perquè, com que tenim acotat l'espai del teatre, que és aquest, sembla que només hàgim de venir a riure aquí. Aquest és l'espai per venir a riure en general; aquí sembla que ho tenim controlat: hi ha les parets, l'espai, les llums...; però, ostres, això no deixa de reflectir el que fem cada dia. Hi ha gent que cada dia està fent això. El que passa és que alguns t'expliquen històries divertides i els dius: «Ostres, estaria molt bé que això ho fessis al teatre...». Però no, el teatre és una altra cosa. El teatre és un altre món i, no obstant això, és capaç de fer-ho cada dia. Segur que coneixeu gent que explica històries i que en sap molt; però aquests no actuen mai. No actuen mai al teatre, però, en canvi, ho fan cada dia, per exemple amb els de la feina. Quan expliquen una història divertida, la manera

com ho fan, el que diuen... estan explicant una història! I és el dia de cada dia! L'únic diferent és que a l'escenari fem servir una fórmula, un context. A la universitat passa el mateix: estic segur que hi ha professors que, quan es preparen una classe, és com si preparaessin una obra de teatre, perquè ho fan amb un mètode, etc. I ho dic perquè la meva filla, que està fent tercer a la universitat, m'ha explicat com alguns professors comencen el curs i com el van desenvolupant. És un *show*, el professor és un *show*. N'hi ha alguns que miren a veure quina estratègia fan servir per captar l'atenció de l'alumne. Per exemple, em va explicar que un, que semblava un bidell, va entrar a la classe, va anar fins a la taula i... va muntar un «cristo»! Va començar la classe i va començar a parlar. Tots es van quedar parats pensant-se que hi anava a arreglar un llum i resulta que els va captivar per la banda més inesperada: es van quedar tots amb la boca ben oberta! Va fer un número, aquell home, va fer un esquetx per enganxar als alumnes des d'un principi. Tots ho fem, d'alguna manera, però n'hi ha alguns que ens especialitzem en això. De pallassos pallassos, i perdoneu, n'hi ha molts, però no porten el nas.

MESTRA 3: De petits, n'hi ha molts; però després, a mesura que es van fent grans, van perdent qualitats.

J. SEGALÉS: No, no! Llavors es pensen que no ho són.

J. AUSELLER: Però és necessari posar-se un nas de pallasso per parlar de temes seriosos? O també se'n pot parlar sense el nas vermell? Ho dic perquè la figura del pallasso sempre porta el nas, i amb aquest element sembla que pugui abordar temes i posar-se en terrenys que altres no hi poden entrar.

J. SEGALÉS: Veus, fem servir una fórmula. En el moment que un personatge es treu el nas de pallasso tots pensem: «ah, ara ja és una altra cosa»; si es treu el nas i diu el mateix, ens el mirem diferent. Sembla que el que diu sigui diferent. El nas és un mecanisme.

M. BALLESPÍ: Posar-se el nas és com una mena de petit ritual. La Pepa Plana i en Tortell Poltrona comenten sovint que el nas és la màscara més petita del món. Segurament, la Maria Codinachs us en podria parlar més bé que no pas jo; però, pel que sé, entenc que el nas, la màs-

cara més petita, t'atorga un poder a dalt de l'escenari que no tindries d'una altra manera.

J. SEGALÉS: I aquí a la grada, també! Et poses un nas de pallaso i tots et miren diferent; per un moment tens molta més llibertat per dir certes coses que, si no, sembla que no les podries dir.

LAUDELÍ ARNAU: Potser aquí podríem obrir un altre debat... Personalment, tinc tant respecte al nas de pallaso com un cirurgià pot tenir-li al seu bisturi. Però, a banda d'això, jo volia dir que el pallaso actual, el clown, ja treballa sense nas. I en tenim un bon exemple amb en Marcel Gros. Aquest matí, amb ell, hem rigut moltíssim. I, en el darrer moment, s'ha posat el nas. Però el personatge ja hi era. El nas és un complement i no una eina: és un codi. Penso, doncs, que a l'humor en si no li fa falta la màscara.

J. SEGALÉS: És molt important saber que estàs fent broma. Si no haguéssim sabut que en Marcel Gros era un pallaso, tots hauríem estat fora de joc. Però tothom ho sabia, que ell era un pallaso. Per tant, el codi ja estava establert; és a dir, sempre que en Marcel surt a l'escenari, jo ja m'ho prenc així i sé que em farà riure. A mi em passa, això. La gent sap que faig humor i dubten a l'hora de veure per on vaig. Molt sovint em diuen: «Va, fes-nos una coseta!».

MESTRA 3: I després, la gent et pren seriosament?

J. SEGALÉS: Bé, aquesta és la història. Sí, jo intento que em prenguin seriosament. En el moment que et poses el nas de pallaso, en principi, el codi és que aniràs a fer humor; després, una altra cosa és que en sàpigues o no.

L. ARNAU: El nas també podria ser una eina per fer entrar el públic en la convenció. Però això ja és un altre tema.

M. BALLESPÍ: Ara ens agradaria fer una reflexió sobre tot el que ens han aportat l'Amadeu Viana, la Cristina Aliagas i en David Estrada, i comparar-ho amb els dos espectacles, el de BAO i el de La Petiestable 12. Ens preguntem si algun dels exemples que els ponents ens han aportat es podria identificar en algun moment dels espectacles que hem vist. Per exemple, tal com apuntava la Cristina, el fet de jugar a la convenció de la identitat de grup s'ha pogut veure a La Petiestable 12.

Una part de les ponències, doncs, podrien ser exemplificades amb els espectacles. A mi, les xerrades teòriques m'han permès veure els espectacles des d'una altra perspectiva; això també podria iniciar un altre debat. D'altra banda, i també durant l'espectacle de La Petiesta-ble 12, hi ha hagut una petita broma de grup: quan han dit «fer una shakespeare». En l'entorn proper dels actors i actrius, sí que s'entén la broma; però amb el públic d'avui no ha funcionat, perquè és un mot de doble sentit, i el que significa en un entorn determinat no té valor en un altre. Com ho veieu vosaltres?

CRISTINA ALIAGAS: Sí, sobretot en el tema de la identitat de grup s'ha vist molt clar. I una altra relació interessant és la idea del Bulbasur com a objecte del riure, que es vincula als objectes que hem vist en l'espectacle de BAO dels peluixos.

MARIA CODINACHS: Torno al tema encetat abans del nas de pallaso i la màscara més petita. Hi ha moments en què als pallasos els «cau» el nas: ja no el necessiten. Hi ha altres moments que el necessiten perquè els obre la llum, els eixampla la cara, els fa un aurèola i els dóna una dinàmica i un ritme molt diferents a l'hora d'expressar-se: senten que captiven l'espectador amb més eines que la seva pròpia presència. És una manera de transformar-se. Hi ha un moment en què aquesta transformació ja no la necessiten; la pròpia mirada, l'alè de l'espectador, ja els «fa» el nas vermell i poden començar a jugar. Sobretot, en els processos de formació d'actors, hi ha un moment en què el nas et «cau» i arribes a un estat, a una escena durant la qual et deixes portar per la interacció que produeix el blanc, el negre, el groc, la llum... i aquest punt de vista que tens sobre el món, que te'l torna a fer mirar com si fossis un nen. I és llavors que tens ganes de riure i de denunciar, i comences a tornar-te trapella i a cridar, a escridassar i a crear situacions irreverents. És com el peluix i la relació que s'hi ha establert. El peluix pot ser la cosa més dolça, però en un moment donat pot ser, fins i tot, agressiu: la manera de tractar-lo no sempre ha estat amable. El clown és un nen, té una mirada de nen. I tot el que és injust, o bé li passa per sobre i no ho atrapa, o bé, quan ho atrapa, agafa la serra amb tota la seva força.

- J. SEGALÉS: Una de les maneres de definir el clown és a través de la paraula 'excèntric', que és una altra manera de dir que és boig. Simplement, està fora de lloc, surt a fora per mirar, fa el paper de boig. Ha fugit, és fora. Entre actors, el boig sempre es creia que estava tocat per la divinitat. El boig té una força rara, igual que el pallasso, que de vegades se situa en aquesta mateixa dimensió, no malaltissa, però sí de visió. Aquell que és un pallasso de debò ho és tot el dia, i no només quan actua; no hi ha un moment de calma ni de tranquil·litat; pot ser insuportable estar al seu costat i suportar el seu ritme. Perquè en el moment que hi són, sempre estan a fora. I això es pot fer insuportable; no paren. N'hi ha alguns que ho són en grau màxim; en Marcel està en un grau menor, en Tortell Poltrona també i en Jango Edwards ja és un cas una mica... boig, per dir-ho així, és com no tocar vores.
- J. AUSELLER: Una última reflexió? Em sap greu tallar-vos, perquè ara van sortint moltes coses, però hauríem d'anar acabant.
- M. CODINACHS: Sí. Té a veure amb els còmics i el món dels bufons i folls en Shakespeare. A totes les tragèdies hi ha els grans bojós, els grans bufons, que són els grans consellers dels grans moments dramàtics, abans de les patacades més grosses. Això es repeteix a totes les tragèdies de Shakespeare. Per exemple, quan Lear no sap a qui consultar la desgràcia de la seva família, sort en té del foll. Aquest moment és el contrapunt. El bufó no només està al costat de l'assessorament que necessita el protagonista, l'heroi, sinó també del lector (o espectador). Hi ha un moment en què no s'aguanten tantes tensions: diamants que es llencen, cors que s'esquincen... Llavors ha de sortir algú que vingui d'un altre món i doni una mica de frescor, perquè baixi la tensió i no ens agafi un cobriment de cor. I després arriba la traca final! El bufó fa baixar la tensió del que seria el *crescendo* dramàtic de l'obra.
- M. BALLESPÍ: Molt bé, doncs; ho deixarem aquí. Moltes gràcies a tots i totes, i esperem que hàgiu gaudit d'aquest acte.

APORTACIONS AL DEBAT

Espectacle-conferència sobre peluixologia, la ciència que estudia els peluixos

Alumnes de 3r d'Educació Primària
del Col·legi Montserrat (Cerdanyola del Vallès)

De tant en tant, anem al teatre amb l'escola. El tema d'aquest espectacle eren els peluixos. La veritat és que no havíem sentit mai que existia la peluixologia.

El que més ens ha agradat de l'espectacle era el personatge. Era molt graciós. Era un ós molt gran! També ens han agradat les fotografies dels seus avantpassats, perquè tots s'assemblaven a ell. Una altra cosa molt divertida era l'aparell que llegia el pensament de les persones i es veia a la pantalla. Ens va agradar el fet de poder portar els nostres peluixos amb nosaltres. A l'escola els vam posar un nom, tal com ens van explicar.

Va ser divertit que alguns de nosaltres poguéssim participar dalt de l'escenari. Ens ho vam passar molt bé, perquè ha estat diferent d'altres espectacles que hem pogut veure. Creiem que l'actor també es va divertir, tot i que se'l veia cansat i acalorat dins de la disfressa d'ós.

Anada al teatre a l'UAB a veure l'obra *Hamlet*

Alumnes de 4t B d'Educació Primària
del Col·legi Montserrat (Cerdanyola del Vallès)

Tot i que sovint anem al teatre amb l'escola i de vegades amb els pares, el dia que vam anar a la UAB a veure l'obra de teatre *Hamlet Pro 2.0* ens va fer sentir importants i ens vam divertir molt.

Els nois i noies havien estudiat molt bé el seu paper i es veia que en sabien molt, de fer teatre. El fet que Hamlet fos representat per una noia ens va semblar bé, ja que així es varia més. També ens va agradar força i ens vam divertir molt amb el noi que anava a dalt del carro i que deia: «Sóc dolent, dolent, dolent...!». Ens va fer riure molt. En conjunt, l'espectacle va estar bé i vam gaudir d'una bona estona.

Bilan du 4ème Symposium

Jordi Cardoner
Compagnie BAO

Je m'appelle Jordi Cardoner, je suis comédien et auteur de spectacle pour enfants au sein de la compagnie BAO, une compagnie française basée à Montpellier. Grâce à la plateforme jeune-public transfrontalière Scena Centro, nous avons entamé une démarche de traductions et d'adaptations de spectacles du français au catalan, ce qui nous a permis de réaliser des échanges avec la Catalogne, et tout particulièrement la Xarxa, le FIT, et... le Symposium.

Ce fameux symposium qui a eu lieu au mois d'Octobre à l'UAB et qui portait sur la thématique du rire dans le théâtre jeune public a été pour moi un grand moment de joie artistique et intellectuelle. Pour commencer je voudrais remercier toutes les personnes qui ont cru à notre proposition (la conférence sur les peluches) et qui m'ont permis de rencontrer un public d'enfants dans un cadre semi-universitaire. En effet, cela a donné une dimension supplémentaire à ce spectacle, qui se veut être un décalage scientifique censé sur les peluches. J'ai été ému aux larmes par cette petite fille qui a tenu à me féliciter au micro à la fin du spectacle. Mes parents sont d'origine catalane, mais je ne suis pas, pour X raisons, totalement catalanophone. Aussi c'était une forme de défi personnel de m'exprimer en catalan dans le théâtre que je fabrique, et j'ai été très content de l'impact que cela a eu. Nous avons eu des contacts avec plusieurs programmeurs, et je pense que l'aventure de la Peluchologie pourra s'étendre ailleurs en Catalogne.

Mais au delà de ma propre expérience de scène au sein du symposium, je voudrais vous parler du plaisir intellectuel que j'ai eu à être parmi vous. Je comprend parfaitement le catalan, même si je ne le parle pas. Et j'ai écouté avec beaucoup de bonheur tous vos intervenants. Je suis

humoriste, et le rire est pour moi la clef de tous les spectacles jeune-public que j'écris. Je considère le rire comme un instrument observation et de compréhension du monde qui nous entoure. Aussi ce que disait votre chercheur en préambule du symposium a été une forme de confirmation géniale de ce que je ressentais intimement, et que ressentent certainement dans leurs chairs les clowns, les mimes, et les humoristes: l'enfant se construit par le rire. Le rire est une forme basique de communication. Et c'est une forme de science. Tout était dit.

En France, sur certaines scènes conventionnées, et dans certains milieux d'«experts», le rire est souvent associé au café-théâtre, qui est pour nombre de ces personnes devenu un art mineur, populaire voire populiste. Aussi le rire dans les spectacles pour enfants est souvent perçu comme une facilité, voire un signe de mauvais goût. Moi qui défend au travers de ce que j'écris les valeurs d'un théâtre populaire et familial, un théâtre pour enfants mais pas infantile, je me heurte parfois à des personnes qui croient à des formes plus élitistes de spectacle jeune-public. C'est pourquoi il est «mieux vu» d'écrire un spectacle pour enfant sur la cruauté que d'écrire un spectacle pour enfant qui fait rire. Je ne nie pas la qualité artistique de ces spectacles (même s'ils sont souvent basés sur une débauche de moyens, sons assourdissants, images chocs, qui placent l'enfant dans une situation d'otage du spectacle), mais je veux défendre ma paroisse. Faire peur à un enfant c'est facile. Le faire rire c'est vraiment la chose la plus difficile qui soit. Et je suis certain qu'un enfant apprend plus par le rire, parce que son rire est spontané et volontaire.

J'ai vécu mon enfance à l'époque un peu obsolète du «Guignol», cette poupée lyonnaise qui bastonnait les flics et les curés; je crois encore beaucoup à l'interactivité dans les spectacles pour enfant, et à la nécessité de l'humour dans l'implication de ce type de public.

J'ai aussi beaucoup aimé le travail de Cristina, sur l'humour chez les adolescents. J'ai apprécié qu'on s'attarde le mot «jouer» pour dire «jouer la comédie» qui reste en français dans sa définition première, jouer, comme joue un enfant. Marcel Gros m'a fait beaucoup rire, et j'ai vu en lui un homme qui avait du métier, et pour qui la vie est une scène permanente. Je suis allé voir sur internet le travail de Vol-Ras, de Farem Salat, et

des autres invités, j'ai trouvé leur univers fascinant. J'aimerais pourquoi pas collaborer avec eux, sur des projets transnationaux.

C'était donc pour moi un Symposium ni pompeux ni académique, un vrai travail pour les artistes, et pour les gens qui travaillent autour des artistes. Etant partenaire de Scena Centro avec la Cie BAO, j'ai jeté dans l'oreille de mes co-équipiers la nécessité de créer de tels moments sur le territoire français. Je collabore déjà sur certains projets avec des psychologues de l'enfance et des chercheurs. Je pense que les réunir pour nous aider à avoir un regard plus pertinent sur ce que nous faisons est tout simplement une idée géniale.

Bravo à tous.

Balanç del IV Simposi

Jordi Cardoner
Compagnie BAO

Em dic Jordi Cardoner i sóc actor i autor d'espectacles per a infants a la companyia BAO, amb seu a Montpeller. Gràcies a la plataforma transfronterera per a la creació i difusió de les arts escèniques per al públic infantil i juvenil Scena Centro, hem començat a traduir i adaptar una sèrie d'espectacles del francès al català que ens ha permès realitzar intercanvis amb Catalunya, particularment amb la Fundació Xarxa, el FIT i... el Simposi.

Aquest Simposi, que va tenir lloc al mes d'octubre a la UAB i que va tractar la temàtica del riure en el teatre destinat al públic infantil i juvenil, va ser, per a mi, un gaudi personal, artístic i intel·lectual. Per començar, doncs, m'agradaria donar les gràcies a tots els que van creure en la nostra proposta (la «conferència» sobre els peluixos) i que em vam permetre entrar en contacte amb un públic infantil dins d'un marc semiuniversitari. Això va donar, en efecte, una nova dimensió al nostre espectacle, que vol ser un decàleg, científic i censat, dels peluixos. Em vaig emocionar molt quan una nena del públic, al final de l'espectacle, va agafar el micro i em va felicitar. Tot i que els meus pares són originaris de Catalunya, jo, per múltiples raons, no parlo català. Per tant, el fet que en els espectacles que faig ara m'hagi d'expressar en català és com un repte personal; en aquest sentit, vaig estar molt content de l'impacte que això va tenir. I, de fet, ja hem fet alguns contactes amb uns quants programadors, i em sembla que ben aviat l'aventura de la peluixologia es podrà estendre per altres llocs de Catalunya.

Però més enllà de la meua pròpia vivència teatral damunt de l'escenari durant el Simposi, també m'agradaria parlar-vos del gran plaer intel·lec-

tual de què vaig gaudir entre vosaltres. Encara que no parlo català, l'entenc perfectament, i em va agradar molt escoltar tots els que van intervenir en el debat. Sóc humorista i el riure, per a mi, és la clau de tots els espectacles que faig per al públic infantil i juvenil. Considero el riure com un instrument d'observació i comprensió del món que ens envolta. El que es va dir durant la conferència inaugural va ser una confirmació exacta del que jo sentia íntimament i que sens dubte també sentien, des del seu lloc, tots els clowns, mims i humoristes: l'infant es construeix per mitjà del riure. El riure és una forma bàsica de comunicació, un tipus de ciència. I amb això ja està tot dit.

A França, en alguns teatres que depenen de l'Administració, i també en certs àmbits d'«experts», el riure s'associa a l'anomenat *café-théâtre* (una forma propera al cabaret), que per un bon nombre de persones ha esdevingut un art menor, popular, fins i tot populista. De la mateixa manera, en els espectacles per al públic infantil i juvenil, el riure sovint es percep com quelcom fàcil i, fins i tot, de mal gust. Jo, que amb la meva feina defenso els valors d'un teatre popular i familiar, o sigui un teatre per a infants (i no pas infantil), a vegades ensopego amb aquesta gent que creu en les formes més elitistes dels espectacles adreçats al públic jove. És per això que està «més ben vist» escriure un espectacle per a infants sobre la crueltat que no pas fer una obra que faci riure. No nego pas la qualitat artística d'aquests espectacles (encara que sovint siguin una disbauxa de mitjans, sons eixordadors i imatges xocants que «segresten» l'atenció de l'infant), però també vull defensar la meua parròquia. Fer por a un nen petit és fàcil; en canvi, ben mirat, no hi ha res més difícil que fer-lo riure. Estic convençut que un infant aprèn molt més mitjançant el riure, perquè el seu riure és espontani i voluntari.

Vaig viure la meua infància a l'època, una mica obsoleta, del *Guignol*, aquell putxinel·li de Lió que es barallava a cops amb els «polis» i els cape llans; és per això que encara crec molt en la interactivitat en les propostes adreçades als infants i joves, així com en la necessitat de l'humor per tal d'implicar aquesta franja de públic.

En aquest sentit, em va agradar molt la ponència de la Cristina Aliagas sobre l'humor entre els adolescents. També em va agradar que, durant

tanta estona, es donés voltes a la paraula «jugar» per dir «actuar»; en francès, curiosament, s'ha mantingut la definició original, és a dir, jugar, tal com ho fa un nen petit. En Marcel Gros em va fer riure molt; en ell hi vaig veure un professional, per a qui la vida és un teatre constant. Em vaig estar mirant el treball de Vol-Ras, Encara Farem Salat i altres convidats a l'internet i el seu univers em va semblar fascinant; per descomptat, m'agradaria molt col·laborar amb ells en projectes transnacionals.

Així doncs, per a mi, el Simposi no va ser ni pompós ni acadèmic, sinó una vertadera activitat per als artistes i per a tothom que treballa al voltant dels artistes. Essent membre de Scena Centro amb la companyia BAO, ja he parlat als meus companys d'equip de la necessitat d'organitzar activitats com aquesta a França. En determinats projectes, jo ja col·laboro amb psicòlegs infantils i investigadors; però penso que reunir-los a tots perquè ens ajudin a tenir una mirada més clara del que estem fent és, senzillament, una idea genial.

Bravo a tots i totes!

I jo, què en faig de l'humor?

Josep M. Diéguez
Dramaturg

El curs passat, un IES d'una població de l'illa de Mallorca va emprar dues obres de teatre meves —*Un cas molt _ _ _ rany* i *L'home que feia pets*, publicades en un sol llibre— per dur a terme un treball de lectura a classe. Vaig intercanviar diversos correus electrònics amb el mestre per tal de conèixer detalls de l'experiència. Tot seguit, en transcriu uns fragments. El primer explica la tipologia d'alumnat que va participar en l'activitat:

Efectivament, el vàrem posar de lectura als alumnes de 4t d'ESO de PDC (Programa de Diversificació Curricular) i també als de PQPI (Programa de Qualificació Professional Inicial). Ja saps que no són com els alumnes ordinaris. Els primers tenen dificultats no significatives d'aprenentatge, però mostren un comportament adequat. I els segons (PQPI) tenen problemes de comportament, tot i que, en general, no solen tenir problemes d'aprenentatge. El seu problema és més aviat de «passotisme».

El segon fragment incideix en una de les característiques de la feina a classe:

Així com són els adolescents, ja et pots imaginar que amb el títol *L'home que feia pets* ja tenia una part guanyada. T'he de dir que tant amb l'obra *Un cas molt _ _ _ rany* com *L'home que feia pets* esclafiren a rialles en més d'una ocasió, la qual cosa m'ajudà a dominar el grup, ja que presentaven unes característiques complicades.

És a dir, que el fet que l'humor jugués un paper important en tots dos textos havia permès que aquells joves, als qui en teoria no anaven destinades les obres, pensades per a infants de menys edat, entressin més fàcilment en el joc teatral. I parlo de «joc teatral» perquè sembla que la

lectura va anar més enllà, ja que fins i tot varen atrevir-se amb una adaptació dels personatges.

He de dir que disposar d'aquesta informació, com no podia ser d'altra manera, va fer que m'imaginés aquella classe en plena lectura, aquells adolescents «esclafint a rialles», i que tot plegat em fes rumiar sobre la meua feina una mica més profundament del que ho faig d'habitud. Confesso que, quan dono per acabada una obra, acabada està, i no acostumo a analitzar-la gaire. M'agrada més teoritzar sobre la feina dels altres, conscient alhora que pot ser que els altres ho facin sobre la meua. Però saber que uns treballs teus han ajudat uns joves amb problemes d'aprenentatge o de comportament fa que, vulguis que no, acabis plantejant-te uns quants «coms» i «perquè». Però no pretenc fer-me l'interessant, ja que he d'admetre que la cosa no va anar més enllà d'unes quantes elucubracions que aviat van quedar aparcades. Fins que, fidel a la seva cita anual, va arribar el Simposi sobre el teatre infantil i juvenil. Enguany, amb un lema molt breu i un subtítol clarificador: «Ha, ha, ha!... Teatre infantil i humor».

Coneixedor de la professionalitat amb què l'equip organitzador de les diferents edicions del Simposi en prepara la fase prèvia, en la qual acostumen a sovintejar papers altament suggeridors, vaig córrer a revisar-ne la documentació inicial. I, efectivament, entre els documents proposats hi havia un apartat específic de preguntes llençades a l'aire per tal que les entomés qui s'hi mostrés interessat. Vaig veure de seguida que algunes de les qüestions apuntades s'apropaven a les que jo, més o menys maldestrament, m'havia començat a plantejar després de tenir notícies de l'illa de la calma. I vaig decidir mirar de respondre-me-les. Per començar, una de doble i, per tant, doblement engrescadora:

Hi ha un humor universal? N'hi ha un d'específicament infantil?

Agafó l'ordinador, obro un document en blanc, i em dispo, decidit, a anotar les primeres impressions... Humor específicament infantil? El word espera que hi escrigui alguna cosa, però... és que... què voleu que us digui? ... No ho sé. Potser creia saber-ho abans de saber per a què feien

servir els meus textos Mediterrani enllà, però ara m'envaeix el dubte, si no l'angoixa. Jo estava convençut d'haver escrit unes obres destinades a infants d'entre 8 i 10 anys, i resulta que uns adolescents se les havien fet seves sense manies. Més encara: resulta que un experimentat mestre d'institut les havia trobat adequades per a aquests adolescents. Per tant, és evident que no es tractava, malgrat el que jo pogués pensar en escriure-ho, d'un humor pensat per a infants. A no ser, és clar, que sigui aquesta una de les característiques de l'humor. M'explico. Si puc.

Hi ha un humor universal? És probable. I fins i tot és probable que aquest universalisme no faci només referència a la geografia física, sinó també a la humana. Que el fet que un text compti amb considerables dosis d'humor el pugui arribar a fer intercanviable entre diverses generacions. No heu anat mai al teatre amb els vostres fills o filles, i heu rigut tant o més que ells? No hi heu trobat fins i tot segones lectures, que esteu segurs que els infants no arribaran a copsar mai, però que vosaltres heu agafat a la primera? I, si és així, esteu segurs que allò que heu anat a veure és una obra específicament infantil? No podria ser que l'autor, conscient que les criatures no van soles al teatre, hagi posat algun parany perquè els pobres adults, sorpresos en la seva bona fe, descobreixin que aquella caixa de sabates per on corren el rei, la princesa, el soldat, la pagesa i tot el que la imaginació infantil pot arribar a assimilar, que és molt, molt més del que els adults es permeten, també guarda algun encàrrec traïdorament destinat a ells?

Moltes preguntes, però, si us he de ser franc, el word continua immaculat. Segueixo sense aclarir gaire cosa, i decideixo saltar de pregunta. Trio l'última de la graella, que per la seva llargària i complexitat fa pinta de ser decisiva per treure'n l'entrellat.

L'ús de l'humor en els espectacles teatrals per a infants i joves respon a una intenció estètica o més aviat és una estratègia comercial?

Tan bon punt torno a seure davant de la pantalla de l'ordinador, tan bon punt veig el desafiant word en blanc, m'adono que... tampoc. Perquè a veure... estratègia comercial? Entenc què volen dir, una mica és el que

parlàvem en relació amb la pregunta anterior: l'ús de l'humor per captar i, sobretot, mantenir el públic del teatre infantil. La canalla, si s'ho passa bé —i riure acostuma a ser sinònim de passar-s'ho bé— voldrà repetir. I els adults que els acompanyen, si en lloc de fer una becaïneteta còmodament asseguts a la butaca, descobreixen que també els ha fet gràcia, potser els hi voldran tornar a portar. Estratègia comercial... i visió excessivament mercantilista. No nego que hi pugui haver casos en els que això passi realment. Companyies de teatre per a adults que omplen els buits del calendari amb quatre riures per a infants, tot per fer bullir l'olla. Però si he de parlar de la realitat que jo conec, dels amics i amigues que s'hi dediquen, m'inclinaria més per allò de la intenció estètica. Però tampoc no estic dins de la seva pell, i, un cop més, em costa pronunciar-me amb completa seguretat.

A més, tornant a la realitat de les meves obres, a la sorpresa davant de les seves hipotètiques «utilitats socials», una part de la pregunta no m'ajuda a avançar gaire. Perquè la veritat és que en el meu cas, d'estratègia comercial ben poca. Ni *Un cas molt* — — rany ni *L'home que feia pets* no han estat estrenades, i quan les vaig escriure no hi havia cap previsió que ho fossin. Bé, no exactament. La primera sí que ho havia de ser, tot i que un seguit d'inconvenients ho van fer impossible. Però qui l'havia d'estrenar era una companyia amateur, que ni cobrava entrada ni tenia problemes de públic, ja que comptava amb seguidors fidels. L'estratègia comercial, doncs, no em du tampoc enlloc. Girem la vista, per tant, vers la intenció estètica, que no em negareu que sona molt millor.

Ara bé... l'humor forma part de l'estètica, o és més aviat una qüestió d'estil? O és que estètica i estil volen dir el mateix? I cal que el teatre infantil disposi d'una estètica determinada que el diferenciï de l'estètica del teatre per a adults? Més genèricament, existeix una estètica infantil i una altra d'adult? I tornant al teatre, si l'estètica és estil vol dir que l'estètica d'un autor serà sempre la mateixa? O cada obra en requereix una de determinada? Massa preguntes i, per ara, ben poques respostes, si no cap. A prop de la frustració, segueixo remenant el document de treball del Simposi quan em topo amb una altra pregunta que em crida fortament l'atenció.

*És convenient incloure en l'obra elements humorístics
quan es tracten «temes seriosos»?*

I aleshores me n'adono: quan jo escric no temes seriosos per a infants, sinó directament allò que el tòpic en diu «teatre seriós», és a dir, teatre per a adults, també faig servir l'humor. En diverses ocasions, jurats de concursos als que m'he presentat han parlat d'humor «entre absurd i surrealista». Corro a repassar els meus llibres. Trio, remeno, obro, tanco i... per fi!, entre la considerable tirallonga d'obres, en trobo una, només una, on l'humor «no» hi juga cap mena de paper. A totes les altres ten-deix a ser-hi omnipresent. Per tant, d'entrada, cap diferència entre teatre per a infants i per a adults.

Opció estilística, doncs? És possible. El que passa és que per a mi l'estil és una altra cosa: són les frases breus, els diàlegs picats, l'ús de l'el·lipsi, les escenes encadenades mitjançant foscors, la importància de l'acció que se suposa que s'esdevé entre escena i escena però que no es veu... l'humor, no. L'humor, per a mi, no és una decisió estilística. Mai no he hagut de decidir si una obra estarà escrita en clau humorística o no. Surt sol. I és aleshores quan m'adono que he tingut la resposta aquí mateix, tota l'estona. És aleshores quan m'adono que la resposta... sóc jo.

Disculpeu si sona prepotent. Canviem-ho. La resposta és cadascú. Parlo dels dramaturgs, s'entén. Si ets sincer quan escrius, no escrius sobre princeses i soldats. No escrius ni tan sols sobre homes que fan pets. Escrius, sempre, sobre tu mateix. Amb ganes d'explicar-te davant de la gent, això sí, tant si són infants com joves o adults. Però sobre tu mateix. I si l'humor forma part d'aquesta explicació, doncs llestos.

Aleshores, què passa amb la funció social del teatre? No existeix? Sí, i tant que sí. Però habitualment un autor no fa pamflets. Es mostra a si mateix, com diu el clàssic, amb tota la seva circumstància. Amb aspectes clars i foscors, amb principis i contradiccions. Només així pots escriure amb sinceritat, i només així el receptor de l'obra la farà realment seva. I fer-la seva vol dir, ras i curt, extreure'n allò que més li interessa. Com un espectador davant d'un quadre pintat sense trampa, un quadre capaç de

despertar emocions diverses fins i tot a una mateixa persona, condicionada com es troba per estats d'ànim també diversos.

Res a dir, doncs, si un mestre d'institut ha trobat que una obra teva li pot servir per treballar amb alumnes amb necessitats especials. Res a dir si aquests alumnes decideixen fer-se destinataris del text, encara que tu no ho haguessis previst d'antuvi. Res a dir, en definitiva, si la teva obra corre sola. I sobretot, no pretenguis encotillar-la, no siguis tu, l'autor, qui posi tanques al camp.

Quin valor pedagògic pot tenir l'humor?

Vet aquí una altra de les preguntes del Simposi. En aquesta ocasió, segueixo sense trobar respostes concretes, saberudes i definitives, però goso insinuar una sortida per a l'atzucac: el valor pedagògic que pot tenir, en qualsevol moment i circumstància, la vida mateixa.

Humor i teatre infantil

Òscar Rodríguez

*Director del SAT! i director artístic
de La Mostra d'Igualada*

Miraré d'afrontar la meua contribució al teatre familiar i l'humor a partir de tres paràmetres: el primer, la meua formació de mestre d'educació primària, professió que tot i haver exercit durant molt poc temps, me l'han fet tenir sempre present les meves amistats educadores. El segon, el fet d'haver vist un bon grapat de propostes d'espectacles per a infants, fruit de la direcció artística de La Mostra d'Igualada, que exerceixo des de fa cinc anys. I el tercer, els 25 anys que amb la Companyia Ínfima la Puça vam recórrer Catalunya i l'Estat espanyol fent allò que nosaltres qualificàvem de «teatre de pallassos».

En primer lloc, és evident que l'humor és necessari en la vida dels éssers humans des que neixen fins que es moren, siguin d'on siguin i tinguin l'extracció social que tinguin, perquè és un sentit intrínsec a la pròpia condició de la persona. No tenir-lo o no usar-lo és comparable a haver perdut qualsevol dels altres cinc sentits. Compleix una tasca de relació, terapèutica i d'expressió, que fa d'aquest sentit un estri imprescindible per entendre la vida individualment i, al mateix temps, per conviure amb els altres.

El somriure (el seu rictus, si més no) apareix molt aviat, un cop naixem, ja en els primers dies de vida, en què el nadó encara intenta entendre què li ha passat i què hi fa en aquest món: no respon a cap estímul, sinó que respon a un acte reflex en els moments que és capaç de sentir benestar o tranquil·litat, per la qual cosa, i d'una manera absolutament inconscient, expressa el benestar a través del somriure. Per tant, tothom que visiti aquella criatura, a qui desitja que es trobi sempre bé i estigui sempre bé entre nosaltres, el voldrà fer riure, buscarà que rigui, i, si ho

fa, voldrà dir que l'infant, sense cap tipus de comunicació verbal, indica que es troba bé.

Després, ja de més grandet, i quan vagi a l'escola, començarà a fer grups d'amics per passar-s'ho bé i, per tant, riure tant com pugui; aquest fet unirà el grup, donarà entitat al col·lectiu. Jo recordo l'escola de primària amb gran enyorança, i creieu-me que, més que estudiar, rèiem pels descosits.

Més endavant, amb la nostra evolució intel·lectual, anem descobrint, experimentant, utilitzant camins nous en la utilització del sentit de l'humor —diuen que lliguen més els simpàtics que els guapos—, i són infinites les obres d'art, de teatre i pel·lícules en què riem de la mateixa mort. Això vol dir, doncs, que quan expliquem alguna cosa, si utilitzem el sentit de l'humor, estem fent servir un recurs atemporal, universal, que tots comprenem. Riure, fer riure i compartir el riure serà, doncs, una realitat i una primera necessitat al llarg de la vida de qualsevol ésser humà.

També és veritat que, en general, i a mesura que ens anem fent grans, anem perdent aquesta virtut i sembla que riure massa sigui de ximplés, de babaus o mai millor dit... de pallassos. Però, com sabem tots, aquesta és una altra gran fallàcia: són els valors adquirits i socials que ens allunyen progressivament del riure, i no una evolució fisiològica.

Utilitzem aquesta afirmació per plantejar-nos una altra qüestió: és l'humor universal? La resposta és clara i òbvia: el sentit de l'humor és universal, els codis que fan que aquest sentit respongui a unes causes o unes altres és local i dependent de la cultura de cada territori. Ja hem dit que, quan naixem, tots riem de les mateixes coses: del benestar, de la sensació de tranquil·litat, de l'absència d'angoixes; però aquest fet comença a canviar l'endemà mateix de néixer. A mesura que creixem, anem sumant factors socials, ètnics, de gènere i culturals; per tant, allò que farà riure a un nen de 8 anys, per exemple, no serà el mateix si ha nascut a Catalunya, la Xina o l'Iraq.

Però el que sí que crec és que, quan més primàries (que no simples) siguin les situacions de les que riem, més universal serà l'humor —encara que siguem adults. Com més primàries siguin les situacions, més enteses seran a Catalunya, la Xina o l'Iraq alhora. Així doncs, quan

ens plantegem un espectacle d'humor per a tothom, haurem d'anar a buscar allò que és comú a tots els individus, allò que fem tots sense distincions culturals, d'edat, de llengua o de gènere; fins i tot, ens podrem estalviar les paraules com fan els nens més petits. Això, que, dit així, sembla tan fàcil, és sens dubte d'una extrema dificultat i només està a l'abast dels grans pallsos, dels grans mims, dels grans homes (o dones) de teatre.

Una caiguda a destemps fa riure a tothom i a tot arreu, si només veiem la caiguda i prou; però, si el que volem és fer d'això un espectacle, haurem de treballar en el plantejament, el ritme, la sorpresa; preguntar-nos d'on ve, on va... I és aquí que haurem de començar a tenir en compte els factors adquirits i propis de cada cultura.

Està clar que, des que naixem, absorbim els costums del nostre entorn com si fóssim esponges. Implícits en aquests, hi ha els mecanismes del riure i l'humor, i això ens va modelant cap a uns codis d'interpretació diferents a cada territori. Per tant, i resumint, tinc la certesa que existeix un humor universal a l'abast de tothom i un humor local a l'abast dels ciutadans que utilitzen els mateixos codis dependents de l'extracció social, cultural, familiar, lingüística, etc.

Dit tot això, podria semblar que hi hauria d'haver un humor específicament infantil, però la meua resposta davant d'aquesta asseveració és que no. Existeix l'humor que només entén l'adult i l'humor que entenen l'adult i el nen. El teatre d'humor ben fet, amb els codis que l'infant pot entendre, complau igual a l'un que a l'altre. Crec dir una obvietat, però es fan espectacles per a nens on l'adult gaudeix tant com qualsevol altra proposta específica per a ell. Us asseguro que jo he xalat d'allò més veient algunes propostes per nadons de 0 a 6 mesos.

Fruit d'aquesta realitat és quan apareix la pretensió de fer espectacles específicament per a nens en què es justifiquen infinitat de coses mal fetes amb l'excusa que, al nen, «tot li va bé» i que amb poca cosa en té prou. I, és clar, si com dèiem abans, sabem que el nen es comunica, s'expressa, es collectivitza rient, doncs donem-li riures i així demostrarem que els hi ha agradat! Però alerta: a més a més de fer riure, quan pugem a un escenari, també estem fent teatre, estem fent art, i qualsevol cosa no serveix!

No insistiré més, després de la introducció que he fet, sobre les virtuts del riure i l'humor; però, entrant ara ja a fer una breu reflexió sobre el teatre infantil i humor, vull dir que, particularment, no considero que les obres de teatre per a la mainada hagin d'anar ineludiblement acompanyades d'humor. I ho dic precisament perquè ara estem parlant de teatre, i aquest pot desenvolupar altres aspectes amb els quals ens ho podem passar tan bé com quan riem.

Si «fer riure» és positiu, i serveix per fer el plat molt més bo, també és evident que es pot utilitzar per justificar moltes propostes que amb l'únic argument del «passar-s'ho bé» tenen una més que discutible qualitat artística. Si a això li sumem el tòpic que no hi res més bonic que la rialla d'un nen, podem comprovar que massa sovint «allò còmic» ha servit per justificar propostes buides de cap altre contingut.

En contraposició a això, al llarg dels anys, en aquesta professió he anat apreciament cada cop més els espectacles que expliquen coses, que pesen, que a més del valor d'entretenir aporten a l'infant valors afegits, sensacions, sentiments, emocions, i que no cerquen en l'entretenir l'únic objectiu, sinó que van més enllà i es plantegen el teatre en majúscules, que parteixen del fet teatral i utilitzen l'humor de la mateixa manera que s'utilitza la paraula, el cos o la tècnica. M'agraden els espectacles en què l'humor és una conseqüència d'aquests factors primaris o culturals dels quals parlàvem fa un moment i en els quals s'hi planteja recerca, dramatúrgia, intel·ligència...; elements tots ells que apropen el nen a allò que considero més necessari en el teatre: la credibilitat i el fet catàrtic, en el qual l'infant entra amb una impressionant facilitat. Per tant, sóc un ferm defensor de l'humor en els espectacles quan serveix per enriquir, quan és fruit de la sorpresa, de la «tonteria creïble i quotidiana» o fruit de la ironia estimulant; però considero l'humor banal i mal utilitzat quan es converteix en mera finalitat, en l'únic objectiu de l'existència del mateix espectacle.

No obstant això, no voldria que hi hagués la més mínima sospita que demano espectacles «educatius» o «pedagògics»; només demano que tinguin (o que pretenguin tenir) els valors d'una bona peça teatral, perquè, implícit en això i per si sol, ja forma i influeix en els comportaments de qualsevol ésser humà i encara més dels infants.

Afortunadament, constato que cada vegada hi ha més creadors de teatre infantil que treballen amb més rigor, investiguen i fan bon teatre, i, inevitablement, utilitzen sempre l'humor; però els orígens del nostre sector tan propers al carrer, al fet lúdic i a la generositat actoral que, de vegades, ha anat acompanyada de poc talent artístic, han promogut que certes propostes «de riure» estiguin paradoxalment mancades del bon sentit de l'humor

Per acabar aquestes quatre ratlles, us explicaré una petita anècdota: un dia, després d'una actuació de la Companyia Ínfima la Puça al carrer, quan ja ens estàvem desmaquant, van venir un parell de nens, i després d'observar el que estàvem fent, un d'ells va dir: «No són pallasos, són homes!».

Vam estar molt satisfets; darrere d'aquell comentari, es deduïa que la nostra interpretació havia estat molt creïble, que els nostres pallasos havien estat convincents; però, al mateix temps, ens va generar una altra pregunta que encara no ha estat resolta: per què els homes no són pallasos? Us asseguro que el dia que ho siguem tots, tot, absolutament tot, serà més fàcil. I això s'ha de començar a practicar de ben petit. I, si pot ser al teatre, millor.

PENÚLTIMES PARAULES

Per aquells que ens prenem l'humor
amb tota la seriositat que es mereix

En un rampell de superficialitat es podria entendre el tema que ens ocupà en aquest IV Simposi com una obvietat: teatre infantil i humor. A primer cop d'ull, sembla no haver-hi cap confrontació, ni cap dicotomia, com si es donés per suposat que el teatre per a nens i joves sempre es vincula a fer riure. Aquesta fructífera jornada ens va permetre anar molt més enllà i entendre la relació entre el teatre i l'humor com una realitat intrínseca, social, cultural i antropològica; i no només durant l'etapa infantil, sinó en el contínuum de la condició humana. Certs temes tractats per mitjà de la comicitat i la riallada esdevenen un art que possibiliten la desitjada catarsi, allò que sembla tan obvi, però que és tan difícil d'aconseguir.

La lliçó inaugural d'Amadeu Viana va donar el tret de sortida a la visió antropològica amb totes les vinculacions psicològiques, lingüístiques i d'aprenentatge que fem de la comicitat. En David Estrada ens va regalar un acurat i esplèndid recull d'autors catalans que exemplificaven les figures literàries que fan més rellevant el component humorístic. I la Cristina Aliagas ens va permetre una aproximació a la realitat lúdica dels joves, la seva manera d'interactuar, el seu comportament i els trets distintius de les seves relacions per entendre el món que els envolta. Els espectacles van ser d'allò més exemplificatius, des de posicionaments i perspectives molt dispars, d'allò que és l'empatia, la complicitat i l'humor del teatre infantil, ja sigui amb l'excusa dramàtica d'una conferència o bé amb l'intent de representar un *Hamlet*, la tragèdia on tots els personatges moren. Sobre la mort, i el tabú de la mort traslladada a escena, també en vam parlar a la taula rodona, així com de les accions còmiques que poden sorgir en usar, i abusar, de les noves tecnologies.

Destaquem el bon ambient que vam poder respirar durant tot el Simposi, i les mostres de cordialitat, professionalitat i interès que el tema treballat va suscitar. Els coordinadors del Simposi ens hem sentit molt ben acompanyats, tant en un inici per la comissió organitzadora i el comitè assessor com en la seriositat i el rigor amb què els ponents i participants van abordar el tema. Tots els presents vàrem poder gaudir del seu punt de vista especialitzat i de les seves experiències.

Continuem militant en la dignificació del teatre infantil i juvenil, i aquest cop també en un tema tan menystingut i poc valorat com és el tractament de l'humor en les arts escèniques i de carrer. En aquests temps tan difícils, els que continuem vivint al voltant de l'escena hem demostrat, d'una banda, que anem plegats en la discussió sobre totes les manifestacions possibles que l'humor permet i, de l'altra, que tota opinió de les persones vinculades a la interpretació, direcció, investigació, programació o recepció del fet escènic compta.

Tant de bo els professionals que tallen el bacallà en la política cultural i l'economia d'aquest país també vagin plegats, consumeixin dosis d'humor a dojo —sobretot en aquell primer estadi que apuntava en Marcel Gros sobre riure's d'un mateix— i puguin entendre la contribució a l'ànima, el cos i l'intel·lecte que un bon espectacle pot aportar als futurs adults a qui actualment eduquem i fem riure.

De preguntes, en van sorgir moltes i moltes també van ser les respostes; vam desllorigar algun perquè i vam encetar noves perspectives amb més interrogants encara. Amb tot, la clau infal·lible per copsar la riallada malauradament no la tenim. El cert és que la qüestió mai no la vam abordar com una recerca sobre solucions infal·libles. El Simposi no va tendir cap a aquesta regió vaticinadora, sinó que es va centrar en els eixos vertebradors del desenvolupament humorístic, els límits dels gags, el codis de la comicitat, la comparació en diversos entorns socials i culturals i l'entesa comuna en què el tractament humorístic és el mitjà i no pas la fita.

Per tant, i sortosament, la clau màgica de l'humor i de l'art de saber fer riure encara està per descobrir. Tanmateix, en la platea dels teatres d'arreu sempre esclata algun «ha, ha, ha...» cridaner i sincer que demostra als professionals de l'escena que el seu ofici va per bon camí.

Nota biogràfica sobre els ponents

AMADEU VIANA (València, 1958) és professor de Lingüística a la Facultat de Lletres de la Universitat de Lleida, on ha ensenyat sintaxi, sociolingüística i anàlisi del discurs. Traductor al català de Lewis Carroll, ha publicat *Aspectes del pensament sociolingüístic europeu* (1995), una tria de lectures d'història de la comunicació social, *Raons relatives* (1997), un conjunt d'assaigs sobre el diàleg, el relativisme i la semiòtica, i *Acròbates de l'emoció* (2004), un estudi de les relacions entre conversa i humor, un tema al qual ha dedicat més de deu anys, amb participacions en congressos, seminaris i tallers. Des de 1997 també ha investigat i publicat sobre l'obra del filòsof napolità Giambattista Vico (*Vico nella storia della filologia*, amb S. Caianiello, 2004).

DAVID ESTRADA LUTTIKHUIZEN (Barcelona, 1959) és llicenciat en Filologia Anglesa i Antropologia Social per la Universitat de Barcelona. Ha sigut professor a la Bussy Management School de Barcelona (BMS), la Universidad Nacional de Estudios Distancia (UNED de Canet de Mar), la Universitat de la Gent Gran de la UNED a Canet de Mar (UGG-UNED), així com del Departament de Didàctiques Específiques de la Facultat d'Educació i Psicologia de Girona. Actualment, és catedràtic d'anglès a l'institut Els Tres Turons d'Arenys de Mar. Enamorat de la ironia, de les exageracions i dels signes de puntuació, és autor de les novel·les *Grumf* (1992), *Operació Catalanicus* (1996) i *Can Bitxos* (2001), i de la tragicomèdia *Pedragentil* (2000). També ha estat col·laborador en diverses revistes i publicacions: *Sal Común*, *Època*, *Quàrtica Jazz*, *Quimera*, *Turia*, *APAC* (Associació de Professors i Professores d'Anglès de Catalunya), *Dormir Canet* (Butlletí Informatiu de l'ACPO) i *Quaderns de Filologia/Estudis lingüístics XVI* (Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació de la Universitat de València). El 2008 va publicar la tesi doctoral *L'expressió i els continguts de l'humor a la literatura infantil i juvenil catalana de 1904 a 2004: educació en els valors*.

CRISTINA ALIAGAS MARÍN (Sabadell, 1982) és llicenciada en Humanitats (2005) i doctora amb menció europea per la Universitat Pompeu Fabra (2011) amb la tesi *El desinterès lector adolescent*. Actualment, és investigadora postdoctoral al Departament de Didàctica de la Llengua, de la literatura i de les Ciències Socials de la Universitat Autònoma de Barcelona. Les seves línies personals de recerca giren al voltant del procés de construcció de la identitat lectora de l'adolescent, així com la documentació de les pràctiques socials d'escriptura i lectura en les quals els joves participen al marge del context escolar (jocs de rol, còmics i manga, escriptures privades, escriptura digital fanfiction, rap en català, participació en xarxes socials). D'altra banda, també s'ha especialitzat en la teoria sociocultural dels Nous Estudis de Literacitat com a marc teòric per a l'estudi antropològic de la lectura i l'escriptura contemporànies des de la metodologia etnogràfica. Forma part de dos grups de recerca: GRETEL (UAB) i Literacitat Crítica (UPF).

JOAN SEGALÉS (Vic, 1952) ha cursat estudis de Filosofia, Teologia, Història de l'Art, Música i és Diplomata Superior en Art Dramàtic en l'especialitat d'Interpretació per l'Institut del Teatre de Barcelona. L'any 1976 va sentir una atracció irremeiable pel llenguatge del gest. Des de llavors, ha cultivat tots els aspectes relacionats amb el teatre: la creació d'espectacles, la seva interpretació, la producció, la distribució, la direcció, la il·luminació, l'escenografia, el vestuari, la col·laboració en guions teatrals, la participació activa en les associacions professionals, la direcció artística de Mostres de Teatre, l'elaboració de projectes de Centres d'Arts Escèniques, i, des de la seva fundació l'any 1996, és secretari de CIATRE (Associació de Companyies Professionals de Teatre de Catalunya). L'any 1980 va fundar la companyia Vol-Ras, basada en el gest i l'humor, amb la qual ha fet 15 espectacles fins al moment i ha aconseguit situar-se entre les millors i més reconegudes companyies de teatre de l'Estat espanyol. Això no l'ha privat de col·laborar amb altres companyies i espectacles com a creador o director; participar com a guionista o actor en sèries, programes i anuncis per a la televisió; actuar en 8 pel·lícules; oferir cursos de mim i expressió corporal; i dedicar-se a la investigació i l'estudi del tea-

tre, especialment pel que fa referència al teatre de gest, traduint llibres, escrivint articles i preparant el doctorat en Art Dramàtic.

MARCEL GROS (Manresa, 1957). De professió clown, bufó i *showman*. Es va iniciar dalt dels escenaris com a cantant de l'Orquestra Mandarin. Del 1980 al 1984, forma part del grup de Teatre de carrer El Setrill i, després, va crear Teatre Mòbil. Arran d'un seminari amb Willi Colombaioni pren contacte amb tècniques de circ i sobretot descobreix la seva vocació, el clown. Aprofundeix en les tècniques de clown de la mà de Pierre Byland i Philippe Gaullier. L'any 1991 emprèn el treball en solitari i realitza els muntatges de les seves obres, sempre de creació pròpia, tant per al públic adult com per al familiar. D'entre les seves obres més recents, cal esmentar: *Giralluna*, *Inventari*, *L'embolic*, *Minuts* i *La gran A...ventura*. Ha estat col·laborador i ha treballat en programes de televisió, en les principals cadenes del nostre país. Com a professor, ha impartit cursos monogràfics de clown a l'Escola Timbal de Barcelona, l'Aula de Teatre de Manresa i l'Aula Municipal de Teatre de Lleida. Marcel Gros és un dels clowns més reputats de casa nostra: va rebre una menció d'honor del Festival Internacional de Pallassos de Cornellà, el 2001 fou distingit amb el Premi Bages de Cultura i el 2012 va ser guardonat amb el prestigiós Sabatot Alegre.

FERRAN AIXALÀ és clown, guionista, actor i humorista. Es va formar en les tècniques de clown de la mà de pedagogs reconeguts internacionalment com ara Àlex Navarro, Caroline Dream, Leo Bassi, Gabriel Chamé, Christian Atanasiu, Eric de Bont i Virginia Imaz. També ha participat en nombrosos cursos monogràfics i en un curs de clown de l'École Philippe Gaullier a París. Actualment, treballa amb la seva companyia de comedians EFS! (Encara Farem Salat) i d'animador de públic al concurs El Gran Dictat de TV3. Amb Encara Farem Salat ha creat diferents espectacles infantils d'animació, entre els quals *La volta al món* i *La màquina del temps*, i tres espectacles de clown per adults, dos de sala i un de carrer: *Cops*, *Terra Baixa* i *Humortal*. Ha actuat en festivals de Nova York, Corea de Sud, Jordània, Itàlia, França i Espanya, entre d'altres.

ANNEX:
DOCUMENT DE TREBALL DEL SIMPOSI

Somriures, riures i riallades: humor i teatre infantil

Un dia sense riure és un dia perdut

CHARLES CHAPLIN

El riure, l'expressió d'alegria o reacció a l'humor que aprenem als, més o menys, 4 mesos d'edat, té grans beneficis per a la salut. Aristòtil, com altres filòsofs grecs, tenia una clara consciència de la seva importància i, talment com si es tractés d'una medecina, va definir-lo com un exercici corporal valuós per a la salut i el benestar emocional. Freud també pensava que era necessari per a dur una vida saludable, ja que segons ell alliberava energia psíquica i, per tant, tenia una funció en l'equilibri mental de la persona. El riure té, a més, una funció social de cohesió; la seva pràctica fomenta l'aparició de valors i actituds personals d'una manera molt més oberta, facilitant així les relacions humanes: fa que ens acostem i ens compreguem. Però el component social de l'acció de riure també conté cert rerefons de distanciament, sobretot quan emprem el «riure's d'algú (o d'alguna cosa)» en el sentit de burla, ben diferent del «riure amb algú». Efectivament, es riu més en companyia que no pas sol i, de fet, ja diuen que «com més serem, més riurem». I és que el riure, com sap tothom, s'encomana amb molta facilitat.

El riure està estretament relacionat amb l'humor i el fenomen de la comicitat. El diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans defineix l'humor com la «facultat de descobrir i expressar elements còmics o absurdament incongruents en idees, situacions, esdeveniments, actes». D'aquesta manera, en el quefer literari, l'humor podria considerar-se com una manera d'acostament a les coses, una mirada especial; l'humor, en totes les seves variants tant verbals com no verbals (ironia, sarcasme,

hipèrbole, joc de paraules, sàtira, paròdia, caricatura, humorisme de situació, etc.), pot esdevenir una excel·lent matèria primera per experimentar, ultrapassar límits i, és clar, reflexionar. Escriure i fer teatre des d'aquest punt de vista, des de la voluntat de generar humor, requereix l'aprenentatge d'unes tècniques i estratègies determinades, així com també l'adquisició d'unes rutines de treball i, per descomptat, implica la necessitat d'una professionalització.

En l'àmbit de les arts escèniques, el clown és el professional del riure i l'humor. Ell és el màxim responsable de la comicitat, el mestre de les rialles i de les bromes, però també ho és de la sensibilitat. Perquè l'humor no només és riure d'un diàleg absurd o un acudit fàcil; d'una caiguda, una ensopegada o qualsevol pallassada fins al punt del deliri i pixar-se de riure. L'humor també és somriure, assentir i, com dèiem abans, que et facin rumiar... perquè l'humor és la forma més directa a l'enteniment humà. No n'hi ha prou amb explicar una història només per a fer riure. Darrere de qualsevol obra hi ha d'haver una pretensió artística i una voluntat d'aprofundir en la naturalesa humana. En autors com ara Aristòfanes, Molière i Shakespeare, només per citar-ne alguns, elements com l'humor, la sàtira, la ironia, etc. es converteixen en mitjans ideals per tal de fer veure les coses en perspectiva, d'incitar a la reflexió i fer endinsar els espectadors (i els lectors) en un terreny de lluminositat que condueixi al reconeixement (anagnòrisi) i, en últim terme, a la «veritat». Podríem dir que l'humor, en la literatura i, en concret, en el teatre, hi és per alimentar la intel·ligència. D'altra banda, l'humor, com a recurs per tal de desdramatitzar situacions problemàtiques de la vida quotidiana, s'ofereix com una excel·lent via per posar sobre l'escenari temàtiques que d'una manera més directa podrien resultar violentes. També és important assenyalar que al llarg de la història del teatre trobem moments en què s'ha intentat fer un ús didàctic de l'humor, tot aprofitant la diversió que proporcionava una obra determinada. D'aquí ve la cèlebre sentència del poeta Jean de Santeuil contemporani de Racine *castigat ridendo mores* ('corregeix els costums rient'), que s'empra com a definició de la utilitat de la comèdia clàssica i neoclàssica. O recordem, també, tota la tasca pedagògica a partir de la màxima d'Horaci *docere et delectare* ('edu-

car i divertir') que va arrelar amb tanta força en l'art dramàtic renaixentista i, més endavant, durant el segle XVIII.

Amb tot, però, l'humor difereix d'una cultura a una altra, segons l'edat del públic, segons el gènere amb què es tracta, etc. En alguns països, per exemple, no es concep el teatre per a infants sense humor, en d'altres és un element que desvalora la profunditat de l'obra. Si ens fixem en el teatre per als més joves que es fa actualment a casa nostra, quantes vegades no hem vist allò d'«espectacle ple d'humor», talment com si es tractés d'un epígraf per realçar el contingut de l'obra, juntament amb la música i les cançons?

Per a tot plegat, i amb l'afany de provocar la reflexió i el debat entorn d'un element sovint primordial i imprescindible en les obres adreçades als infants i joves, els organitzadors del IV Simposi sobre el teatre infantil i juvenil ens hem plantejat les preguntes següents: què ens fa riure i per què? Hi ha un humor universal? N'hi ha un d'específicament infantil? Com s'escriu i es fa teatre amb humor? Quina funció té l'humor en el teatre? I en el dirigit especialment als infants i joves? Fer humor per al públic més jove és més simple? El fet que l'espectador sigui un infant influeix a l'hora de crear personatges còmics? És convenient incloure en l'obra elements humorístics quan es tracten «temes seriosos»? Quin valor pedagògic pot tenir l'humor? L'ús de l'humor en els espectacles teatrals per a infants i joves respon a una intenció estètica o més aviat és una estratègia comercial?

JORDI AUSELLER I MERCÈ BALLESPÍ

Coordiadors del IV Simposi sobre el teatre infantil i juvenil
Universitat Autònoma de Barcelona, 17 de setembre de 2012

TÍTOLS PUBLICATS

Dramatúrgia al País de les Meravelles?

I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil

Francesc Foguet i Núria Santamaria, eds.

Punctum & Grup d'Estudis de Literatura Catalana

Contemporània de la UAB, 2008

Quan les carabasses es tornen carrosses... El lligams entre teatre i educació

II Simposi sobre el teatre infantil i juvenil

Francesc Foguet i Núria Santamaria, eds.

Punctum & Grup d'Estudis de Literatura Catalana

Contemporània de la UAB, 2009

Si l'emperador va nu!

III Simposi sobre el teatre infantil i juvenil

Jordi Auseller, Francesc Foguet i Núria Santamaria, eds.

Eumo Editorial, 2011

Ha, ha, ha!... Teatre infantil i humor

IV Simposi sobre el teatre infantil i juvenil

Jordi Auseller i Mercè Ballespí, eds.

Punctum, 2013

